ДРЕВНЯЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ

ДРЕВНЯЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ

ХРЕСТОМАТИЯ

ДРЕВНЯЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ

ХРЕСТОМАТИЯ

Допущено Министерством высшего и среднего специального образования БССР в качестве учебного пособия для студентов филологических факультетов высших учебных заведений

МИНСК
ИЗДАТЕЛЬСТВО БГУ им. В. И. ЛЕНИНА
1979

ББК 83.3Р1Я73
Г 73

Составители Л. Н. Гусева, Л. Л. Короткая

Ответственный редактор
О. В. Творогов, доктор филологических наук

Рецензенты:
Д. С. Лихачев, академик АН СССР;
А. Ф. Коршунов, ст. научный сотрудник АН БССР

Г $\frac{70202-045}{М317-79}$ 10—79 4603010101

ОТ РЕДАКТОРА

Литература древней Руси раскрывалась перед читателями нового времени медленно и трудно. Живой интерес к отечественной истории, пробужденный историками XVIII — начала XIX в. М. И. Ломоносовым, В. Н. Татищевым и особенно Н. М. Карамзиным, направил исследователей прежде всего в сторону летописей, документов общественного и государственного устройства — грамот, договоров, памятников церковного права. Привлекли внимание и древнейшие памятники «душеполезного чтения» — древнерусские поучения, жития, митрополичьи послания. «Изящную словесность» древней Руси долгое время представляло одно лишь «Слово о полку Игореве».

«Европа наводнена была неимоверным множеством поэм, легенд, сатир, романсов, мистерий и проч., но старинные наши архивы и вивлиофики, кроме летописей, не представляют почти никакой пищи любопытству изыскателей»,— сетовал А. С. Пушкин в наброске статьи «О ничтожестве литературы русской» и продолжал: «„Слово о полку Игореве“ возвышается уединенным памятником в пустыне нашей древней словесности» [1].

Но уже в 40-е годы XIX в. благодаря разысканиям русских археографов, филологов и историков — А. П. Сахарова, Н. П. Полевого, а позднее А. Н. Пыпина, Н. С. Тихонравова, М. Н. Сперанского, В. М. Истрина — перед любителями старины стали вырисовываться контуры и другой литературы, «старинных повестей и сказок русских», и постепенно ироническое отношение к ним, как к произведениям литературы второго сорта, сменилось пытливым интересом и безусловным уважением.

[1] *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10-ти т. Т. 7. Л., 1978, с. 211.

Древняя Русь, оказалось, не уступала средневековой Европе (а в эпоху Киевской Руси и превосходила многие из европейских стран) ни в уровне распространения книжной культуры, ни в мастерстве писателей. Люди древней Руси не только читали душеполезные книги и предания о «делах давно минувших дней», они читали и переписывали романы и повести, апокрифические легенды и басенные циклы, изречения мудрецов древности и легенды об Александре Македонском или Троянской войне. Древнерусская литература постепенно представала перед исследователями в разнообразии жанров, памятников, литературных стилей.

И все же ученые XIX да, пожалуй, и первой половины XX в. по преимуществу лишь собирали и систематизировали памятники древнерусской литературы или изучали историю их текста; эстетическое освоение древнерусской литературы занимало в круге их интересов второстепенное место. Оно интенсивно началось лишь в 40-е годы нашего века в трудах А. С. Орлова, В. П. Адриановой-Перетц, И. П. Еремина. Их дело продолжают ныне ученики и последователи. В работах современных советских ученых не только обращается внимание на художественную специфику древнерусской литературы — особый ее образный мир, принципы поэтического изображения действительности, своеобразие речевых приемов,— но и дается обоснование и истолкование этой специфики.

Появились работы о литературном этикете, о сложной системе взаимоотношений литературных жанров, о стилистических тенденциях, присущих отдельным периодам развития древнерусской литературы. Литература эта уже не представляется нам косной, застывшей, сугубо традиционной: она постоянно развивалась, обогащала свою систему жанров, варьировала средства изобразительности; от века к веку совершенствовались приемы сюжетного повествования.

В центре внимания авторов большинства работ, извлечения из которых вошли в эту книгу, не только сюжеты памятников древнерусской литературы, но и их эстетические особенности. Эту литературу можно не только изучать, отдавая дань уважения прошлому нашей культуры, ею можно восхищаться, не делая никаких скидок «на древность». Но для того чтобы литература прошлого предстала перед нами во всем своем самобытном эстетическом совершенстве, нужно постичь «правила иг-

ры» — литературные каноны того времени, взглянуть на древнерусские памятники глазами древнерусского читателя, с его вкусами, с привычной ему системой художественных представлений. Это эстетическое перевоплощение читателя требует определенных знаний, определенной начитанности и, если угодно, на первых порах — определенных усилий. Будем надеяться, что данная книга поможет вам стать заинтересованными и вдумчивыми читателями памятников русской литературы XI—XVII вв. — семисотлетнего периода ее богатой истории.

О. В. Творогов

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие «Древняя русская литература в исследованиях. Хрестоматия», по замыслу составителей, должно помочь студентам-филологам университетов и педагогических институтов, особенно заочникам, в освоении сложного учебного курса.

К мысли о насущной необходимости такого пособия приводит многолетний опыт работы в Белорусском государственном университете им. В. И. Ленина.

«Эстетическое познание — есть вершина всякого познания памятника искусства прошлого, познание, переходящее в его признание, в его художественное приятие» [1],— пишет Д. С. Лихачев. Для того чтобы это приятие совершилось, чтобы студенты по-настоящему проникли в своеобразный мир древнерусской литературы и постигли глубинную связь истоков нашей литературы с живой современностью, недостаточно ни лекционных курсов, ни материалов лучших, проверенных практикой учебников. Необходимо целенаправленное, вдумчивое изучение древнерусских текстов с помощью важнейших историко-литературных исследований, в которых присутствует живое ощущение и глубокое творческое осмысление древнерусской литературы в ее социально-духовной, идейно-художественной специфике и внутренних закономерностях.

В противном случае неизбежен разрыв между вузовским преподаванием и уровнем современной науки.

Как известно, древняя русская литература изучается студентами в первый год их учебы в вузе. В эту пору

---

[1] *Лихачев Д.* Об эстетическом изучении памятников культуры прошлого.— «Вопросы литературы», 1963, № 3, с. 111.

начинающий филолог особенно нуждается в пособиях, которые помогли бы его самостоятельной работе, направляли на освоение главных проблем, приобщали к лучшим достижениям литературоведческой науки, расширяли кругозор и увлекали к поискам и открытиям.

Между тем во многих случаях важнейшие исследования по древнерусской литературе оказываются малодоступными для студентов: во-первых, в силу недостаточной подготовленности студента-первокурсника к усвоению специфического и сложного литературоведческого материала; во-вторых (и это особенно ощущается при работе с заочниками), студенты не всегда могут ознакомиться с необходимыми работами, так как они имеются обычно лишь в научных библиотеках. В итоге не только неоправданно умаляется эстетическое и воспитательное значение изучаемого курса, но и снижается общая филологическая подготовленность студентов.

Поэтому нам представляется весьма нужным и полезным пособие, которое объединяло бы (в полном виде и с сокращениями) основные, направляющие исследования по древнерусской литературе и было у студентов, как говорится, всегда под рукой.

«Хрестоматия» знакомит с некоторыми из важнейших для изучения древней русской литературы исследований, рекомендуемых программой курса «История древней русской литературы». Это работы советских литературоведов А. С. Орлова, Н. К. Гудзия, В. П. Адриановой-Перетц, И. П. Еремина, Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, Я. С. Лурье, А. М. Панченко, О. В. Творогова, А. Н. Робинсона, Ю. М. Лотмана, Н. С. Демковой, литературоведов, которые явились не только создателями и продолжателями научной истории древней русской литературы, основанной на всестороннем анализе закономерностей историко-литературного процесса во всем его многообразии и объеме, но и подошли к изучению древнерусской литературы как явлению искусства, показали своеобразие и богатство ее поэтики. Заслугой советских ученых является также изучение древнерусской литературы в ее соотношении с фольклором и другими видами искусства, определение ее роли в развитии русской культуры, ее места среди литератур славянского мира.

Особое внимание в «Хрестоматии» уделяется трудам акад. Д. С. Лихачева. Значение его работ выходит за пределы области древнерусской литературы. Они помо-

гают постичь не только идейно-эстетическую значимость древних литературных памятников, но и перспективу движения нашей литературы: ее устремленность к более объемному познанию человека и жизни, ее величайшие завоевания в борьбе за истину и красоту, ее социально-общественный гуманистический пафос. В работах Д. С. Лихачева раскрываются связи древнерусской литературы с духовными исканиями нашего времени.

Естественно, что «Хрестоматия» не может охватить все важнейшие направления, в которых ведут разыскания многие известные исследователи древнерусской литературы.

Однако несомненно, что на семинарских и лабораторных занятиях, во внеаудиторной кружковой работе, при подготовке научных студенческих докладов, руководстве курсовыми и дипломными работами преподаватели безусловно потребуют обращения и непосредственно к монографиям, и к не включенным в «Хрестоматию», но необходимым для овладения той или иной темой работам как названных авторов, так и других представителей блестящей советской литературоведческой школы.

Специфика пособия не позволила сохранить в полном объеме библиографические ссылки и дополнительные сведения, содержащиеся в авторских подстрочных примечаниях к текстам цитируемых работ. Составители «Хрестоматии» приводят в соответствующих местах лишь самые необходимые библиографические указания, ориентируясь во всех случаях на указания автора воспроизводимого в «Хрестоматии» текста.

Хрестоматия, разумеется, предполагает первоочередное знакомство студента с древнерусскими текстами. Отсылая к текстам, мы, естественно, не можем не учитывать того обстоятельства, что не все они доступны студентам-первокурсникам в академических изданиях. Поэтому для первоначального знакомства могут быть рекомендованы «Хрестоматия по древней русской литературе», составленная Н. К. Гудзием [2], и «Изборник» [3], подготовленный и прокомментированный группой ученых

---

[2] Хрестоматия по древней русской литературе. Сост. Н. К. Гудзий. Изд. 8-е. М., 1973.

[3] Изборник. Сборник произведений литературы Древней Руси. М., 1969. Б-ка всемирной литературы.

под общей редакцией Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева.

При всех ограничениях, обусловленных спецификой данного издания, «Хрестоматия» имеет целью не только углубить знания студентов-филологов, но и отразить достигнутый нашей литературоведческой наукой высокий исследовательский уровень.

Составители

К. Маркс и Ф. Энгельс

НЕМЕЦКАЯ ИДЕОЛОГИЯ

<...> Мысли господствующего класса являются в каждую эпоху господствующими мыслями. Это значит, что тот класс, который представляет собой господствующую *материальную* силу общества, есть в то же время и его господствующая *духовная* сила. Класс, имеющий в своем распоряжении средства материального производства, располагает вместе с тем и средствами духовного производства, и в силу этого мысли тех, у кого нет средств для духовного производства, оказываются в общем подчинёнными господствующему классу. Господствующие мысли суть не что иное, как идеальное выражение господствующих материальных отношений, как выраженные в виде мыслей господствующие материальные отношения; следовательно, это — выражение тех отношений, которые и делают один этот класс господствующим, это, следовательно, мысли его господства. <...>

К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 3, с. 45.

Маркс — Ф. Энгельсу

<О «СЛОВЕ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ»>

5 марта 1856 г.

<...> Суть поэмы — призыв русских князей к единению как раз перед нашествием собственно монгольских полчищ. <...>

Вся песнь носит героически-христианский характер, хотя языческие элементы выступают еще весьма заметно. <...>

К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 29, с. 16.

В. И. Ленин

ЗАДАЧИ СОЮЗОВ МОЛОДЕЖИ

(Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического Союза Молодежи 2 октября 1920 г.)

<...> Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры, созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить. Пролетарская культура не является выскочившей неизвестно откуда, не является выдумкой людей, которые называют себя специалистами по пролетарской культуре. Это все сплошной вздор. Пролетарская культура должна явиться закономерным развитием тех запасов знания, которые человечество выработало под гнетом капиталистического общества, помещичьего общества, чиновничьего общества. Все эти пути и дорожки подводили и подводят, и продолжают подводить к пролетарской культуре так же, как политическая экономия, переработанная Марксом, показала нам то, к чему должно прийти человеческое общество, указала переход к классовой борьбе, к началу пролетарской революции. <...>

...Нам нужно развить и усовершенствовать память каждого обучающегося знанием основных фактов, ибо коммунизм превратится в пустоту, превратится в пустую вывеску, коммунист будет только простым хвастуном, если не будут переработаны в его сознании все полученные знания. Вы должны не только усвоить их, но усвоить так, чтобы отнестись к ним критически, чтобы не загромождать своего ума тем хламом, который не нужен, а обогатить его знанием всех фактов, без которых не может быть современного образованного человека. Если коммунист вздумал бы хвастаться коммунизмом на основании полученных им готовых выводов, не производя серьезнейшей, труднейшей, большой работы, не разобравшись в фактах, к которым он обязан критически отнестись, такой коммунист был бы очень печален. И такое верхоглядство было бы решительным образом губительно. Если я знаю, что знаю мало, я добьюсь того, чтобы знать больше, но если человек будет говорить, что он коммунист и что ему и знать ничего не надо проч-

ного, то ничего похожего на коммуниста из него не выйдет.

Старая школа вырабатывала прислужников, необходимых для капиталистов, старая школа из людей науки делала людей, которые должны были писать и говорить, как угодно капиталистам. Это значит, что мы должны ее убрать. Но если мы должны ее убрать, если мы должны разрушить, значит ли это, что мы не должны взять из нее все то, что было накоплено человечеством необходимого для людей? Значит ли, что мы не должны суметь различить то, что являлось необходимым для капитализма и что является необходимым для коммунизма?

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 304—306.

В. И. Ленин

КРИТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ ПО НАЦИОНАЛЬНОМУ ВОПРОСУ

В каждой национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры. Поэтому «национальная культура» вообще *есть* культура помещиков, попов, буржуазии. <...>

Ставя лозунг «интернациональной культуры демократизма и всемирного рабочего движения», мы *из каждой* национальной культуры берем *только* ее демократические и ее социалистические элементы, берем их *только* и *безусловно* в противовес буржуазной культуре, буржуазному национализму *каждой* нации.

Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 24, с. 120—121.

Н. К. Гудзий

<ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗРАБОТКИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ>

<...> Для уяснения перспектив в изучении древней русской литературы необходимо остановиться на основных этапах ее разработки.

Научному изучению древней русской литературы предшествовал длительный период собирания, регистрации, описания и, наконец, публикации относящихся к ней памятников. Начало такой работы относится еще к древнейшей поре русской письменности, ко времени, когда монастырские библиотеки стали сосредоточивать у себя рукописную книжность, соответствующим образом отбирая ее. От конца XV в. до нас дошло несколько описей монастырских библиотек и среди них опись рукописей Кирилло-Белозерского монастыря, регистрирующая 957 книг и приемами описания предвосхищающая позднейшие научные библиографические труды. К концу XVII в. относится библиографическое начинание, близкое по характеру своего выполнения к описанию рукописей Кирилло-Белозерского монастыря,— «Оглавление книг, кто их сложил», приписывавшееся ранее Сильвестру Медведеву, но на самом деле принадлежащее, вероятно, или Епифанию Словинецкому или его ученику, чудовскому монаху Евфимию.

В XVIII в. в связи с зарождением исторических изучений значительно расширяется собирание рукописного материала и делаются дальнейшие попытки его научного описания и обследования; ряд памятников, имеющих историко-литературное значение, публикуются в специальных изданиях. В этом отношении многое сделано было трудами Татищева, Дамаскина-Руднева, а также работами Коля, Пауса, Баузе, Бакмейстера, Миллера, Шлецера. В 1768 г. в немецком журнале было напечатано по-немецки безыменное «Известие о некоторых русских писателях». В нем дана характеристика сорока двух писателей XVIII в. Обещано было продолжение этого труда, но оно в свет не появилось. В 1772 г. был напечатан «Опыт исторического словаря о российских писателях» Н. И. Новикова, охватывающий уже более 300 имен, притом с самого начала русской письменности. Если в предыдущем словаре мы имеем попытку определить историко-литературное значение того или иного писателя и дать хотя бы краткую характеристику его творчества, иногда довольно удачную, то словарь Новикова сообщает преимущественно чисто внешние данные о фактах жизни и писательской деятельности авторов, характеризуя их значение порой общими фразами и почти всех их неумеренно расхваливая. Однако как справочный материал «Опыт» Новикова не утратил известной ценности и

для нашего времени. В 1773—1774 гг. тем же Новиковым издавалась «Древняя российская вивлиофика» (10 частей), переизданная в 1788—1791 гг. в 20 частях. В ней среди большого количества исторического материала напечатано несколько памятников, относящихся специально к древней русской литературе. Отдельные публикации старых литературных памятников находим и в журналах XVIII в., общих и специальных, и в научных изданиях Академии наук.

Таковы первые шаги в накоплении историко-литературного материала, не отграничиваемого, впрочем, от материала исторического вообще, и таковы начальные опыты регистрации авторов произведений русской литературы вплоть до XVIII в.

К этому времени относятся первые попытки собирания преимущественно песенного материала, принадлежавшие разночинцу М. Чулкову («Собрание разных песен», первое издание в четырех частях, 1770—1774 гг.; здесь из общего количества 800 песен более 330 народных; в 1780—1781 гг. это издание, будучи дополнено Н. Новиковым, вышло в шести частях). Через двадцать лет после первого издания песен Чулкова (в 1790 г.) вышло «Собрание русских народных песен с их голосами, положенных на музыку». Составителем сборника был родственник Державина Н. А. Львов; на музыку текст песен положен был И. Прачем. И здесь еще песни искусственные были смешаны с народными, но при всем том сборник Львова представлял собой шаг вперед по сравнению со сборником Чулкова. В 1795 г. любителем-археологом гр. А. И. Мусиным-Пушкиным был приобретен сборник, в котором находилось «Слово о полку Игореве», сразу же повысившее интерес к древней русской литературе.

В XIX в. очень большое значение не только для собирания историко-литературного материала, но и для его публикации и изучения имела деятельность богатого мецената гр. Н. П. Румянцева. Будучи очень состоятельным человеком, Румянцев в большом количестве приобретал старые рукописи, на свои средства организовывал поездки в монастырские библиотеки своих сотрудников, описывавших рукописные фонды этих библиотек и открывавших ценнейшие памятники древней русской литературы. Из приобретений Румянцева составилось богатое рукописное собрание, положившее начало «Ру-

мянцовскому музею», нынешней Всесоюзной библиотеке им. Ленина. В 1842 г. вышло знаменитое «Описание русских и словенских рукописей Румянцовского музеума» (общим количеством 473), составленное выдающимся филологом А. Востоковым. Румянцев был однако не только собирателем рукописей, но и организатором научного издания их и изучения. В числе сотрудников Румянцева, кроме Востокова, нужно особенно отметить К. Калайдовича, П. Строева и митрополита Евгения Болховитинова. Калайдовичу принадлежат такие издания, как «Древнерусские стихотворения Кирши Данилова» (1818) — первая научная публикация подлинных произведений народного творчества, обнаруженных в записи XVIII в., «Памятники российской словесности XII в.» (1821), «Иоанн, экзарх болгарский» (1824) — исследование, посвященное выдающемуся писателю X — «золотого века» болгарской литературы, очень популярному в древней русской литературе. Из публикаций Строева наибольшее значение имеет издание «Софийского временника» (1820). С 1829 по 1835 г. Строев стоял во главе археографической экспедиции, объехавшей почти весь север России и собравшей огромное количество ценнейшего рукописного материала, для научной разработки которого в 1837 г. была учреждена особая «Археографическая комиссия». Из трудов Евгения Болховитинова наибольшее значение имеют «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российския церкви» (два издания в двух томах — 1818 и 1827 г.) и посмертный «Словарь русских светских писателей, соотечественников и чужестранцев, писавших в России» (два тома, 1838 и 1845 г.). Оба словаря основаны были на очень тщательном изучении преимущественно неизданного рукописного материала и представляли собой значительное по своей научной ценности явление, не утратившее своего значения в качестве библиографического справочника и для нашего времени.

К 1822 г. относится первая попытка *исторического* обозрения судеб русской литературы, начиная с древнейших времен до 20-х годов XIX в. Она сделана была в книге «Опыт краткой истории русской литературы», принадлежавшей перу Н. И. Греча, впоследствии известного реакционера, соратника Булгарина. Будучи в ту пору преподавателем средней школы и не работая специально в области научного изучения истории русской литера-

туры, Греч воспользовался трудами своих предшественников, в том числе «Словарем писателей духовного чина» Евгения Болховитинова, и наметил историческую перспективу развития русской литературы, далеко, впрочем, не свободную от хронологических промахов. Книжка Греча интересна была, однако, уже одним тем, что она впервые давала пусть и очень несовершенную, но все же приведенную в известную систему схему историко-литературного процесса в России. Вслед за обзором Греча появились аналогичные краткие обзоры истории русской литературы Тимаева (1832), Плаксина (1833), Глаголева (1834), Георгиевского (1836). В 1838 г. была напечатана в Киеве «История древней русской словесности» М. А. Максимовича. Первоначально специалист по ботанике, Максимович, увлеченный романтическими теориями о народности, переходит затем к изучению устной поэзии (в 1827 г. он издает сборник украинских народных песен) и затем археологии, этнографии, языкознания, истории и истории древней русской литературы и первый в качестве профессора Киевского университета становится преподавателем на университетской кафедре истории русской литературы. Максимовича особенно интересовали украинская книжная старина и «Слово о полку Игореве», по поводу которого он высказал ряд ценных соображений. Свою «Историю древней русской словесности» Максимович предваряет установлением периодов в развитии русской литературы вообще, считая концом древнего периода XVII в. и самое деление на периоды обусловливая соответствующими фактами общей истории России. Далее идет историографический обзор материалов и сочинений, относящихся к истории русской литературы, и вслед затем специальное историческое введение к древнему периоду русской литературы, изложение которой у Максимовича доходит лишь до XIII в., сводясь преимущественно, как это было и у предшественников автора, к библиографическому обзору состава древнейшей русской письменности и к перечислению ее деятелей. Остальная, бóльшая часть книги посвящена судьбам русского, украинского, белорусского и старославянского языков.

Книга Максимовича, написанная специалистом, значительно опередила по своим достоинствам предшествовавшие ей опыты построения истории литературы, главным образом, самой широтой постановки темы и стрем-

лением связать историко-литературный процесс с общим ходом истории.

В 30—40-х годах значительную роль в деле изучения судеб русской литературы сыграли публикации И. П. Сахарова, преимущественно его «Сказания русского народа», которые он начал издавать с 1836 г. В них нашли себе место многие памятники устного творчества и древней русской литературы. Впоследствии обнаружились некритичность Сахарова в подходе к материалу, сознательное искажение песен и т. д., но при всем том большой интерес, возбужденный трудами Сахарова к старине и народному творчеству, оказался очень плодотворным для дальнейших, уже значительно более строгих с научной точки зрения историко-литературных изучений.

Значительным для своего времени этапом в изучении древней русской литературы был курс лекций профессора Московского университета С. П. Шевырева, начавший выходить с 1846 г. под заглавием «История русской словесности, преимущественно древней». В 1858 — 1860 гг. вышло второе издание курса в четырех частях, доводившее изложение судеб русской литературы до конца XV в. и заключавшее в себе также анализ произведений устно-поэтического творчества. Научное значение книга Шевырева потеряла уже в 70—80-х годах, хотя она была переиздана Академией наук в 1887 г., что являлось само по себе уже явным анахронизмом. Книга написана в духе реакционно-романтических представлений о нравственной и религиозной высоте старорусского духовного уклада. Сентиментальная идеализация прошлого насквозь пронизывает всю книгу. Шевырев не проводит сколько-нибудь раздельной границы между историей литературы и историей церкви. Его тот или иной памятник письменности интересует прежде всего в той мере, в какой на основе его изучения можно воссоздать дух старой Руси и ее преимущественно церковно-религиозный быт. Говоря, например, о житиях святых, он рассматривает их не как определенный литературный жанр, а как такой материал, который способен дать представление о церковных деятелях старой Руси, в первую очередь его интересующих. Выспренний стиль и патетические публицистические рассуждения в духе квасного патриотизма являются характерной особенностью интерпретации памятников в книге Шевырева.

Несмотря однако на все эти крупные дефекты, курс

Шевырева по богатству материала, по серьезной эрудиции автора, хорошо осведомленного во всем том, что было до него добыто его предшественниками, представлял в пору своего появления незаурядное явление и послужил серьезным импульсом для последующих исследователей, в том числе для такого крупного ученого, как академик Тихонравов, бывший учеником Шевырева и высоко ценивший книгу своего учителя как первый серьезный опыт построения исторического курса на основе к тому времени уже большого по своим размерам фактического материала.

Дольше других частей книги свою ценность сохранило введение к ней, в котором Шевырев дал общий перечень и детальный анализ источников и пособий по древней русской литературе, ознакомил с государственными и частными собраниями рукописных памятников и сообщил важнейшие сведения из области вспомогательных для истории литературы наук — палеографии и библиографии.

Начиная с 50-х годов XIX в., изучение древней русской литературы становится на солидную почву и в дальнейшем осуществляется трудами ряда ученых-специалистов, из которых в качестве наиболее определяющих основные этапы дореволюционных исследований в этой области назовем имена Буслаева, Пыпина, Тихонравова и Александра Веселовского.

Успехи историко-литературных изучений в России в эту пору в значительной мере связаны с теми влияниями, которые испытала наша литературоведческая наука со стороны западноевропейской, главным образом немецкой.

С 10-х годов XIX в. в Германии, преимущественно в трудах Боппа и братьев Гриммов, зарождается так называемая «историческая школа», возникшая в результате национального возбуждения после наполеоновских войн и в центре своего внимания поставившая изучение истории немецкого языка и литературы, особенно народного эпоса, на основе историко-сравнительного метода. С точки зрения этой школы и язык и народное поэтическое творчество уходят своими корнями в глубокую древность и сохраняют в себе отражение идущих из глубочайшей старины ступеней развития понятий, быта и мифологии. Сходство элементов языковой культуры и общность мотивов и сюжетов в поэтическом материале

отдельных народов, входящих в так называемую «индоевропейскую» языковую семью, по учению этой школы объяснялось общностью прародины этих народов. В произведениях устной поэзии «индоевропейских» народов эта школа видела отражение целой мифологической системы, сложившейся еще в той общей колыбели, откуда разошлись затем эти народы, донесшие до нашего времени основы исконной мифологии. Теоретические построения этой школы оживлялись параллельно развившимися идеалистическими философскими системами Фихте и Шеллинга и романтической школой в литературе. Проводниками основных положений гриммовской школы явились у нас такие ученые, как Афанасьев, Ор. Миллер, Потебня, Константин Аксаков.

Работы Боппа и братьев Гриммов определили собой научную деятельность крупнейшего представителя нашей историко-литературной науки Ф. И. Буслаева, профессора Московского университета, позднее академика. Свою научную деятельность Буслаев начал в середине 40-х годов работами по русскому языкознанию, написанными в духе сравнительно-исторической школы. В связи с этими работами в 1861 г. Буслаевым была напечатана «Историческая хрестоматия церковно-славянского и древнерусского языков», в которую вошло очень большое количество памятников старинной русской литературы, в значительной мере впервые увидевших свет. Научного значения этот труд Буслаева не утратил и до настоящего времени. В своих ранних работах по истории литературы и устной словесности, собранных в двухтомной книге «Исторические очерки русской народной словесности и искусства» (1861), Буслаев в общем стоял на точке зрения мифологической теории, но в использовании ее он был очень далек от тех крайностей, которые характеризуют, например, труды Афанасьева или Ор. Миллера. Рядом с мифологическими элементами Буслаев усматривает в произведениях устного творчества и такие элементы, которые определяются влияниями историко-бытовыми, географическими и книжными. Так, в ряде своих статей он намечает взаимодействие устно-поэтической традиции и памятников письменной литературы. Позднее, под влиянием книги Бенфея «Панчатантра» (1859), определившей собой преобладающую роль теории заимствования, объяснявшей сходство мотивов и сюжетов у различных народов не тем, что у них была

общая прародина, а широким международным обменом, Буслаев оставляет мифологическую теорию и примыкает к теории заимствования. В процессе развития капиталистических отношений, сопровождавшихся порабощениями колоний, ясно определялось, что общность литературных элементов обнаруживается не только у народов одного и того же языкового корня, но и там, где ни о каком родстве не может быть и речи. Буслаев не мог не признать правильности этого наблюдения и сам развил положения новой школы в статье «Перехожие повести», напечатанной первоначально в 1874 г. и затем перепечатанной в его двухтомном сборнике «Мои досуги» (1886).

Обладая обширными познаниями в области старорусского и западноевропейского искусства и написав о том и о другом ряд ценных трудов, Буслаев положил начало весьма плодотворному параллельному изучению стилей литературы и изобразительного искусства. Следует указать на характерную особенность его трудов — выдающееся мастерство изложения. Тонкий художественный вкус, образность и высокое изящество речи — отличительные особенности всего, что писал Буслаев и что создало ему репутацию не только первоклассного ученого, но и блестящего словесника-педагога.

А. Н. Пыпин, двадцатилетним юношей выступивший в печати с рядом серьезных историко-литературных исследований, двадцати четырех лет, в 1857 г. блестяще защитил магистерскую диссертацию «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских», тогда же напечатанную в издании Академии наук. В этой замечательной для своего времени книге Пыпиным установлен и изучен материал преимущественно старых переводных повестей, обращавшихся у нас до XVIII в., и определены, насколько это позволяло сделать состояние науки, их византийские и западноевропейские источники. Большая эрудиция автора, прекрасное овладение им западноевропейской литературой вопроса и почти исчерпывающее привлечение русского рукописного материала сразу же поставили его работу в один ряд с выдающимися историко-литературными исследованиями Запада, а сама книга не только стала точкой отправления для всех последующих работников в области русской старинной повествовательной литературы, но и в настоящее время для интересующихся этой областью является незаменимым пособием и справочником.

Наряду со старой повествовательной литературой Пыпина интересовала область литературы апокрифической, изучению которой им было посвящено несколько монографических статей. В них он впервые специально занялся очень любопытным обширным участком нашей старой переводной литературы, до него почти не привлекавшим внимания исследователей. Вскоре, в 1862 г., в третьем выпуске предпринятых гр. Кушелевым-Безбородко «Памятников старинной русской литературы» он опубликовал большое собрание апокрифов под заглавием «Ложные и отреченные книги русской старины» — издание очень ценное, несмотря на ряд его недостатков, указанных преимущественно в критической статье Тихонравова.

Уличенный в свободомыслии и в связях с опальным Чернышевским, Пыпин в начале 60-х годов вынужден был прервать только что начатую им профессорскую деятельность в университете (лишь в конце 90-х годов он был избран академиком) и сосредоточить свои работы почти исключительно в журналах, главным образом в либеральном «Вестнике Европы». Там он опубликовал большое количество исследований, касавшихся различных моментов истории русской литературы XIX в., связанных с историей общественных движений, и истории идейных течений русской мысли, относящихся к тому же XIX в. Эти исследования составили впоследствии отдельные книги об общественных движениях в России при Александре I, о Белинском, Салтыкове-Щедрине, Некрасове и др. В 1890—1892 гг. Пыпин напечатал четырехтомную «Историю русской этнографии», в которой уделено очень большое место истории литературных изучений, а в 1898—1899 гг. появилась первым изданием также четырехтомная его «История русской литературы», в которой два первых тома отведены литературе древней (четвертый том заканчивается Гоголем). Не представляя собой систематического изложения исторических судеб русской литературы, эта работа Пыпина является сводом многолетних специальных изучений, суммирующих научные разыскания частично его самого, частично других ученых. Пыпин был приверженцем культурно-исторической школы, стиравшей границы между литературой как специфической формой идеологии и общей культурой, и в то же время тяготел к публицистическому истолкованию литературных фактов в

духе либерально-буржуазного просветительства и западнической идеологии. Благодаря этому его работы, сохраняя ценность по обилию собранных в них фактов, в значительной мере утратили свое значение с точки зрения внутреннего объяснения и осмысления этих фактов.

С именем Н. С. Тихонравова, с конца 50-х годов адъюнкта, затем профессора Московского университета и, наконец, академика, связан целый плодотворный период русского литературоведения, характеризующийся, главным образом, усиленной разработкой обширного рукописного материала русской литературы, критическими его изданиями и аналитической разработкой. Для Тихонравова было очевидно, что исчерпывающая картина литературного процесса может создаться лишь в результате более или менее достаточного овладения критически проверенным, научно изданным материалом литературных памятников, и на эту работу им положено было много сил и энергии. С 1859 по 1863 г. им издавались «Летописи русской литературы и древности» (вышло восемь выпусков), в которых помещено много ценного материала, относящегося к старой русской литературе вплоть до XVIII в. и к устной поэзии, а также ряд статей исследовательского характера. В 1863 г. в связи с работами Тихонравова в области апокрифической литературы им были по авторитетным спискам напечатаны в двух томах «Памятники отреченной русской литературы» — издание, по своим научным качествам значительно превосходящее за год до этого вышедшее аналогичное издание Пыпина. В 1894 г., уже после смерти Тихонравова, в издании Академии наук было напечатано подготовленное издателем начало третьего тома собрания апокрифических памятников. Параллельно с работой над историей старинного русского театра Тихонравов в 1874 г. опубликовал тексты русских драматических произведений 1672—1725 гг. (два тома) и этим положил прочную основу для изучения старинной драматургии и старого театра в России. Большой опыт, приобретенный Тихонравовым в работе над текстами древней русской литературы, дал ему возможность образцово издать первое критическое (так называемое 10-е) издание сочинений Гоголя, законченное после смерти Тихонравова Шенроком.

Не сходя с позиций сравнительно-исторического обследования памятников русской литературы, Тихонравов в то же время уделял преимущественное внимание

судьбе того или иного памятника специально на русской почве, прослеживая его литературную историю, как она обнаруживалась в последовательно сменявших друг друга редакциях. Такой путь исследования оказался единственно рациональным, поскольку подлинное изучение истории русской литературы немыслимо без знакомства с эволюцией рукописной традиции в пределах прежде всего отдельных литературных памятников. Основные пути научной разработки истории литературы, в том числе древней, Тихонравовым очень отчетливо намечены были в 1878 г. в его обширной рецензии на «Историю русской словесности» Галахова. Эстетическому методу работы Галахова Тихонравов противопоставил метод строго исторический, единственно, по его мнению, способный дать научное освещение историко-литературного процесса. По обилию фактов и широте постановки вопросов эта рецензия сама по себе была не только подлинно научным конспектом истории преимущественно древней русской литературы, но и в высшей степени содержательной программой для дальнейших исследований учеников и последователей Тихонравова, образовавших затем целую литературоведческую школу. Отдельные представители этой школы в ряде случаев, однако, довели до крайности основные положения ее основателя и загромождали свои исследования скрупулезными текстологическими разысканиями, делая их как бы самоцелью и не доходя до тех обобщающих выводов, которые обычно у самого учителя занимали существенное место.

Не ограничиваясь областью древней русской литературы, Тихонравов написал ряд исследований по литературе XVIII и XIX вв., из которых наибольшую ценность представляют его работы о Жуковском, но, благодаря своей большой научной взыскательности, он не торопился публиковать свои труды, имея в виду впоследствии углубить и дополнить их; поэтому ряд ценных работ Тихонравова десятки лет оставался в рукописях и увидел свет лишь после смерти автора в трехтомном (в четырех выпусках) собрании его сочинений, выпущенном в 1898 г.

Крупнейшей фигурой не только русского, но и мирового литературоведения был профессор Петербургского университета и академик Александр Веселовский, начавший свою научную деятельность (с конца 50-х годов) исследованиями по западноевропейской, главным обра-

зом итальянской, литературе и затем, наряду с этим, сосредоточившийся на изучении в первую очередь древней русской литературы и устной словесности, а также литературы византийской и новой русской (книга о Жуковском). С начала 80-х годов и до конца жизни (умер в 1906 г.) Веселовский усиленно работал над построением исторической поэтики.

Во всех этих областях, владея грандиозным материалом и отличаясь необычайной начитанностью в литературах самых разнообразных народов, он оставил после себя замечательное научное наследство, почти не имеющее себе равного в европейском литературоведении. Воспитанный в традициях эпохи 60-х годов, поклонник Фейербаха и Бокля, позитивист и эмпирик по своему умственному складу, Веселовский с первых же шагов своей научной деятельности обнаружил тяготение к таким научным системам, которые далеки от метафизических, не проверенных на опыте концепций, и опираются на выводы, добытые естественноисторическими науками. Такое умонастроение предопределило собой недоверчивое его отношение к мифологической школе, основные положения которой, не отвергая их целиком, он сильно ограничил, выдвинув в своих трудах на первое место теорию заимствования и развивая дальше ее основы, заложенные в книгах Денлопа-Либрехта, Пыпина и Бенфея. С течением времени однако Веселовский переходит на позиции так называемой антропологической школы, утвердившей идею «самозарождения» мотивов и сюжетов и объяснявшей общность их у различных народов не взаимным общением, а одинаковостью психических свойств людей на определенных ступенях культурного развития. Антропологическая теория, в свою очередь, под влиянием знакомства с трудами Спенсера и с «Поэтикой» В. Шерера приводит Веселовского к эволюционно-социологическому методу, нашедшему себе применение, главным образом, в его работах по исторической поэтике.

Разностороннее приложение теория заимствования нашла себе в первом же крупном труде его, имевшем непосредственное отношение к истории древней русской литературы,— в его докторской диссертации «Из истории литературного общения Востока и Запада. Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине» (1872), в значительной

мере определившей эволюцию в направлении к позициям Веселовского его учителя Буслаева, весьма сочувственно встретившего эту работу своего ученика. Вслед за этой книгой последовал ряд других трудов Веселовского, связанных с изучением древней русской литературы, в которых была применена точка зрения теории заимствования. Главнейшие из них — «Опыты по истории развития христианской легенды» (1875—1877), «Разыскания в области русского духовного стиха» (1879—1891), «Из истории романа и повести», два тома (1886—1888), и многие другие.

Таковы важнейшие этапы в изучении древней русской литературы в XIX в., в связи с общим развитием литературоведческой науки в России. Важнейшее место среди них принадлежит трудам Веселовского, заложившего основы социологического изучения литературы. Последующие работы русских литературоведов, сосредоточившихся на изучении древней русской литературы, в основном продолжали традиции, установленные, главным образом, Тихонравовым и Веселовским. <...>

Гудзий Н. К. История древней русской литературы. М., 1938, с. 13—26.

А. Е. Пресняков

А. А. ШАХМАТОВ В ИЗУЧЕНИИ РУССКИХ ЛЕТОПИСЕЙ

Изучение русских летописей прошло в нашей историографии три определенных периода. Первый можно обозначить именами Татищева и Шлецера. Для Татищева летопись есть в основе единоличный исторический труд Нестора, «первого между явными нам русскими историками», а затем его «продолжателей», позднейших летописателей-историков; все, что нашим летописным текстам придает характер сводов или компиляций, рассматривалось как досадные искажения основного авторского текста. Татищев все еще надеялся, что найдется где-либо полнейший или исправнейший список подлинного Нестора, а Шлецер упорно трудился над критикой текста доступных ему рукописей, чтобы «добраться до того самого смысла и до самых тех слов, какими древний летописатель повествование свое написал». Эти искания разбиты несоответствием руководящего представления об искомом методологическим свойствам са-

мой задачи: разобраться в происхождении и составе изучаемых текстов; а неудача привела к отказу от этой задачи. Острые крайности скептической школы разрешились по отношению к летописям установлением понятия о «летописном сборнике», или «своде», который в трудах типичных представителей второго периода изучения русского летописания — П. М. Строева и К. Н. Бестужева-Рюмина — представляется результатом механической сводки разнородного материала на хронологической канве, а потому и усилия исследователей направились на анализ летописных сводов с целью разложить их на составные элементы, выделить их источники и использовать эти подлинные первоисточники, как исторический и историко-литературный материал.

Третий... период изучения русского летописания открывается трудами А. А. Шахматова. Шахматов внес в изучение летописей новый метод и новое понимание самой задачи исследования. Его предтечей в методологическом отношении был только гениальный славист аббат Иосиф Добровский. <...>

В лице А. А. Шахматова к изучению летописных сводов подошел не историк, ищущий в них фактических сведений о лицах, событиях и отношениях минувших веков, а филолог в широком значении слова, для которого эти своды сами по себе крупное историко-литературное явление и существенный культурно-исторический памятник прошлого. И летописные своды ожили в его изучении как ценные создания древнерусского духовного творчества, значительные и важные сами по себе, независимо от их служебной роли как источника исторических сведений. Определение времени, когда возник тот или иной летописный свод, и среды, его создавшей, выяснение его типа, состава и руководившего работой замысла раскрывают существенные моменты в развитии русской общественной мысли, как отражения в сознании современников крупных явлений русской исторической жизни с их особым пониманием как того, что было для них настоящим, так и пережитого в их время родного прошлого.

Изучение летописных сводов занимало крупное место в многосторонних научных разысканиях А. А. Шахматова в течение всей его плодотворной ученой жизни. Можно сказать, что к этому изучению примыкали, как к основной теме, все его экскурсы в область истории древ-

ней письменности и народной словесности. Наряду с историей русского языка изучение летописных сводов — существенный, основной элемент трудов А. А. Шахматова как историка русской народности. А изучение русской народности в ее многообразном составе и культурно-историческом единстве, в ее историческом росте и творческом развитии можно назвать руководящей идеей всей научной деятельности А. А. Шахматова.

После магистерского экзамена в 1890 году А. А. Шахматов избрал для пробной лекции в Московском университете тему о составе «Повести временных лет», а последний законченный им для печати труд — обширное исследование о «Повести временных лет», первая часть которого вышла в свет еще в 1916 году, а вторая подготовлялась к печати. С 1896 года идет непрерывной цепью ряд работ по изучению летописей и связанных с ними памятников старинной письменности.

В последовательности этих работ видим одну замечательную особенность: начав с этюдов над древним русским летописанием, киевским и новгородским, А. А. Шахматов углубляется затем в изучение летописных сводов XV и XVI столетий, чтобы вернуться позднее к более широкой и углубленной разработке истории древнего летописания. Дело тут в том, что русское летописание развертывалось перед исследовательской мыслью А. А. Шахматова как одно огромное вековое явление, изучить которое значит распутать сложный клубок взаимоотношений и взаимодействий различных редакций и списков летописных сводов и восстановить историю их последовательного образования с начальных опытов XI века до обширных летописных итогов XVI столетия. Свою задачу и обусловленные ею приемы работы А. А. Шахматов четко определил и противопоставил прежней, бестужевской, традиции в «Разборе сочинения И. А. Тихомирова: Обозрение летописных сводов Руси северо-восточной» <...> Постановка и систематическое разрешение так понятой задачи требовали сравнительного изучения многих летописных сводов в различных их списках и редакциях, сложного анализа их состава и перекрестных взаимоотношений, словом, такого оперирования обширными комплексами летописных текстов, рассматриваемыми как цельные единицы летописания, что подобная работа могла быть под силу только изумительно обширной памяти и такой способности обобщающего

восприятия сложных явлений, какие отличали дарование А. А. Шахматова. Притом «Полное собрание русских летописей» не могло дать достаточный материал для такой работы. С одной стороны, не хватало бы многих звеньев и А. А. Шахматов, постоянно расширяя свою начитанность в рукописном материале, значительно обогатил науку сведениями о памятниках летописания, почивших в наших книгохранилищах; но, с другой стороны, сама интенсивность изучения и детальность наблюдений, необходимые для задач, какие ставил себе А. А. Шахматов, требовали живого соприкосновения с рукописями, помимо печатных изданий их текста. Графические черты рукописи, описки, пометы и помарки, случайные иногда мелочи наводят пытливую мысль и напряженное внимание на существенные и содержательные выводы о взаимоотношении списков, их происхождении и составе. А. А. Шахматов не только умел уловлять и собирать такие впечатления, но хранил и вызывал их в памяти для понадобившихся сопоставлений. При обширной его начитанности в рукописных текстах поразительно было это всегда живое и детальное обладание ею.

А между тем именно живое, наглядное и детальное обладание изученным громоздким, обширным и сложным материалом летописных сводов при сохранении в то же время общих и ясных представлений о целом составе и строе типичных комплексов летописного текста требовались по существу дела как постоянные элементы работы А. А. Шахматова. Летописные своды, дошедшие до нас в рукописях, изданные и неизданные, служили лишь почвой, давали необходимые опорные точки для научных построений. В них он видел лишь отражение тех основных явлений летописного творчества древнерусских книжников, которые стремился изучить возможно полнее и глубже. Превосходный знаток рукописной традиции изучаемых памятников А. А. Шахматов не был порабощен ею, а, напротив, господствовал над нею силой своей пытливой и построяющей мысли.

«Изучение позднейших сводов приводит к определению и восстановлению сводов древнейших; анализ древнейших сводов и даже «Повести временных лет» указывает как на источники их еще более древние летописные

своды»,— так выражает А. А. Шахматов краткой формулой основной прием своего исследования. А. А. Шахматов выяснил, насколько ошибочен прием иного изучения летописных сводов путем разложения их состава на отдельные известия, записи о событиях, происходивших в разных местах Русской земли и служивших будто бы сырым материалом для составителей того или иного свода. Более тщательное изучение летописных сводов, путем сравнения их текстов, показало, что каждый из них был только переработкой другого свода, иногда с дополнениями на основании еще иных сводов, так что летописные тексты в рукописях, нами изучаемых, оказываются результатом многократной переписки и переделки, перехода текстов из свода в свод, с сокращениями и дополнениями. Напав на следы таких переработок, исследователь стремится распутать клубок до конца и дойти таким путем до «первоначальной» редакции изучаемой летописи. Но непрерывность крайне сложной летописной традиции ведет его от свода к своду, так как составители дошедших до нас летописных книг имели в своем распоряжении не сырой материал, а прежние своды, уже объединившие по своему этот материал в более или менее обширные летописные труды, лишь частично пополняя его новыми данными, преимущественно для хронологического продолжения. Такие свойства летописного дела дают особое направление анализу состава наших летописных сводов. Их сравнительное изучение позволяет выделить в их составе тожественные и близко сходные элементы текста, причем обычно результат получается такой, что близких или тожественных текстов двух сравниваемых сводов нельзя, однако, признать заимствованием одного из них из другого, а приходится возводить к одному общему оригиналу, различно отразившемуся в обеих летописях, потому что детальные наблюдения показывают, что общий источник лучше сохранен и меньше подвергся переделке частью в одной, а частью в другой из сравниваемых летописей. Можно сказать, что среди дошедших до нас списков летописей такие, которые непосредственно связаны между собой как оригинал и копия или как непосредственный источник, из которого выписки делались, и свод, их воспринявший на свои страницы, большая редкость. Обычно родство сравниваемых летописей, хотя бы самое близкое, более сложно и зависит именно от пользования общим источ-

ником, непосредственно до нас не дошедшим. Так вырастает перед исследователем новая и весьма сложная задача: выяснить путем сравнения сходных элементов в разных дошедших до нас сводах их протографы, т. е. те своды, которые в подлинном виде не сохранились, но служили источниками и пособиями при работе позднейших книжников — летописателей, трудами которых мы ныне пользуемся. Сравнительное изучение этих последних позволяет установить путем выделения их сходных и тожественных элементов не только общий состав и объем недошедших протографов, но с достаточной вероятностью и самый их текст, так как летописцы-компиляторы строили свои труды в значительной мере путем выписок из источников-протографов. А. А. Шахматов положил немало труда, знания и критического остроумия на восстановление таким путем ряда не дошедших до нас памятников древнерусского летописания, не только в виде описания их состава, но и прямой реставрации их текста, «тех самых слов,— как мечтал Шлецер,— какими древний летописатель повествование свое написал». Конечно, в результатах такой работы неизбежно должно оказаться много предположительного, сомнительного, спорного, и никто не судил об этих результатах строже самого А. А. Шахматова, он постоянно пересматривал и выправлял свои реставрации, видел в них только наглядную иллюстрацию выводов сложной работы над сравнительным изучением летописных сводов, их состава и происхождения и решительно осуждал всякое увлечение реставрированными текстами и пользование ими как первоисточниками. И тщательно взвешивал и обосновывал А. А. Шахматов каждую строчку, каждое слово своих реставраций. Самые опыты дословного восстановления утраченных сводов имели целью проверить до конца, проработать до полной наглядности выводы о ходе развития летописной традиции из века в век. А. А. Шахматов не отступил пред чрезвычайными трудностями такого метода ввиду исключительной научной значительности тех выводов, которые предстояло полнее осуществить его применением. А выводы эти в корень изменили наши представления о характере и историческом развитии русского летописания. Изменили и представление о самом материале для его изучения, о тех летописных сводах, какие сохранились в рукописях, до нас дошедших и издаваемых в «Полном собрании русских летописей».

А. А. Шахматов усилием творческой мысли переносит центр внимания исследователя с «наших летописных сводов» на другие «основные своды», лишь отражение которых мы обозреваем в доступном прямому изучению рукописном материале. Летописный свод — не сборник, который надо разложить на неделимые элементы — погодные записи и сказания, а «сложное тело, развившееся из других более древних, но уже сложных тел».

Попытка распутать сложный состав летописания с такой точки зрения приводит А. А. Шахматова к выводам, которые имеют существенное общеисторическое значение, выходящее далеко за пределы историко-литературных проблем или вопросов источниковедения. Таков прежде всего его вывод — сам он скромно называет его «предположением» — о существовании общерусских митрополичьих сводов, сменявших друг друга, начиная с первого десятилетия XIV ст. и завершившихся составлением в 1423 г. Владимирского Полихрона. Это построение выросло как необходимая предпосылка для объяснения сложной истории нашего летописания, так как при изучении дошедших до нас летописных сводов выяснилось Шахматову их восхождение к общерусским по составу известий сводам времен митрополитов Петра, Киприана и Фотия. Однако сам А. А. Шахматов сразу оценил глубокое общеисторическое значение такого вывода. Общерусский характер этого летописания стоит в связи с политической жизнью Великороссии, но, замечает А. А., «как будто опережает события и свидетельствует об общерусских интересах, об единстве земли русской в такую эпоху, когда эти понятия только возникали в политических мечтах московских правителей». Так, пути, по которым А. А. Шахматов повел изучение летописных сводов, поставили судьбы летописания в тесную связь с общим ходом политической жизни, причем основные моменты в развитии летописного дела выступают в такой постановке существенными моментами в истории русской политической и общественной мысли. Такой же характер исторических выводов, ярко освещающих те или иные моменты изучаемой эпохи, имеют и построения А. А. Шахматова в области древнейшего, киевского летописания <...>, о взаимоотношении Киевского и Новгородского летописания, об этапах развития этого последнего, как и дальнейшего развития летописного дела в Киеве, Чернигове и Руси северо-восточной. Смена ле-

тописных сводов выступает у Шахматова в живой связи со сменой общественных интересов и политических тенденций среди русских книжников; наслоения летописного изложения рассмотрены как выражение определенных политических и церковных течений. Создание нового летописного свода, труд огромный при средствах тогдашней книжности, было не только литературным делом, но и крупным общественным деянием, которое было по силам только либо крупному монастырю, либо двору митрополита, а позднее дьячьей канцелярии великого князя. Научным деянием крупнейшего калибра было изучение летописных сводов в трудах А. А. Шахматова.

Проработав историю русского летописания во всем ее вековом объеме, А. А. Шахматов приступил к опытам восстановления основных памятников по их отражениям в составе дошедших до нас летописных сводов.

В «Разысканиях о древнейших русских летописных сводах» 1908 г. А. А. разработал реставрацию «Древнейшего Киевского свода 1039 г. (в редакции 1073 г.)» и «Новгородского свода 1050 года (с продолжениями до 1079 года)». В труде, озаглавленном «Повесть временных лет», А. А., признавая задачу восстановления первой, основной редакции Повести, той, которую он признал, хотя и с оговорками, за труд Нестора, неразрешимой, а точное текстуальное восстановление второй, сильвестровской, и третьей, киево-печерской, редакции «весьма затруднительным», дал критическое издание «Повести», которое наглядно поясняет выработанное им представление о всех трех редакциях, а сверх того выделяет особым шрифтом текст, который можно возвести к «Начальному своду», т. е. к Временнику игумена Иоанна. В дальнейшем мысль неутомимого исследователя направлялась на своды XII—XIV столетий и далее — к «общерусским» сводам XIV, XV и XVI веков. Суровая судьба прервала этот великий труд. Но и то, что нам осталось от многолетних разысканий, подготовлявших начатый систематический итог, создало, так можно сказать, целый новый отдел истории русской письменности и истории русской культуры, новый и глубоко содержательный по методу, материалу и выводам. И это плод не только глубокого знания и упорного подвижнического труда, но и большой любви к дальнему прошлому родной и близкой минувшей жизни.

ИОРЯС за 1920 г., т. 25. Пг., 1922, с. 163—171.

Д. С. Лихачев

ЖАНРЫ И ВИДЫ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В системе литературы первенствующее место занимает система жанров. Жанры находятся между собой в определенном, отнюдь не случайном соотношении. Это своего рода «растительная ассоциация», в которую включаются в совместное существование различные породы, виды, особи. Каждая эпоха имеет свое соотношение жанров, меняющееся в зависимости от изменения функции литературы, от того или иного литературного направления (в тех случаях, когда литературные направления уже появились), «от стиля эпохи» и пр.

Системе жанров мною посвящена особая работа [1]. Нет необходимости повторять ее содержание. В данном случае я обращусь лишь к той стороне жанровой системы, которая особенно важна для характеристики системы древнеславянских литератур в ее целом. Прежде всего напомню о том, что жанры выделялись в древнеславянских литературах по несколько иным признакам, чем в новой литературе. Главным было употребление жанра, та «практическая цель», для которой предназначался жанр. Церковные жанры (жития, проповеди, поучения, песнопения) имели те или иные функции в церковном обиходе. С определенными функциями в политической жизни страны были связаны и вновь возникшие в русской литературе жанры. Летописи предназначались для дипломатической практики, в которой исторические справки всегда играли очень большую роль. Описания хождений в другие страны служили практическим целям паломничества не в меньшей мере, чем для назидательного чтения. Определенные «деловые» цели имели послания. Произведений, предназначавшихся просто для занимательного чтения, было сравнительного немного.

Другая особенность: обилие и многообразие этих жанров. Особенность эта стоит в несомненной связи с первой: с разнообразием потребностей в них и употреблением в различных областях церковной и государственной жизни.

При всей многочисленности жанров все они находятся в своеобразном иерархическом подчинении друг у друга: есть жанры главные и второстепенные, жанры,

объединяющие другие произведения и входящие в состав этих больших объединений. Литература своим жанровым строением как бы повторяет строение феодального общества с его системой вассалитета-сюзеренитета.

В этом сложном жанровом строении литературы главная роль принадлежала своеобразным жанрам-«ансамблям».

Произведения группировались в громадные ансамбли: летописи, хронографы, четьи минеи, патерики, прологи, разного вида палеи, разного вида сборники устойчивого и неустойчивого содержания.

Ансамблевый характер житий был подчеркнут В. О. Ключевским: «Житие — это целое архитектурное сооружение, напоминающее некоторыми деталями архитектурную постройку»[2]. Аналогична и даже более сложна структура летописи, хронографа, степенной книги, временника, торжественника и др. Ясно, что структура произведений древнерусской литературы глубоко отлична от современных. При этом несомненно и другое: художественная структура произведений древнерусской литературы допускала сосуществование в них различных художественных методов, связанных с этими жанрами. Произведения древнерусской литературы «наращивались» произведениями других жанров и других эпох со своими художественными методами. При этом перед нами были не только «наращивания», но и переработки, оставлявшие следы предшествующих стадий.

Одна из самых важных задач изучения русской литературы XI—XVII вв.— выяснить условия сосуществования разных жанров и разных художественных методов, ибо самое объединение разных произведений происходило не без участия художественных требований. «Своды» древнерусской литературы были и сводами художественных методов. Стили и методы выступали в древнерусской литературе массивами, захватывая «участки» произведений или отдельные жанры.

Понятие «произведения» было более сложно в средневековой литературе, чем в новой. Произведение — это и летопись, и входящие в летопись отдельные повести, жития, послания. Это и житие в целом, и отдельные описания чудес, «похвалы», песнопения, которые в это житие входят. Поэтому отдельные части произведения

могли принадлежать к разным жанрам, а так как в средние века художественный метод был тесно связан с жанром произведения, то произведение в отдельных своих частях могло быть написано различными художественными методами.

При каких условиях сосуществовали в одном «ансамблевом» произведении разные художественные методы? Все ли методы могли сосуществовать друг с другом? Происходило ли это сосуществование на основе контрастов или на основе гармонии и сходства отдельных методов? Все это вопросы крайне важные, на которых необходимо будет остановиться будущим исследователям. Но уже сейчас можно сказать, что контрасты и противопоставления играли в древнерусской литературе очень большую роль. Они же имели исключительное значение в зодчестве и живописи. Возможно поэтому, что различные художественные методы входили в более общее явление, в котором использовалась в художественных целях самая игра на сопоставлениях и противопоставлениях отдельных художественных методов.

Переходя от произведения к произведению, даже от одной части произведения к другой, написанной в другом жанре и стиле, читатель как бы следовал по некоторой пышной анфиладе, бесконечно углубляясь в ритмическое чередование ее частей или отдельных полусамостоятельных произведений, долженствовавших поразить его мудростью и грандиозностью мироустройства, мудростью и сложностью совершающегося в мире, внушить ему мысль о бренности его земного существования. В житии святого автор внушает читателю в предисловии мысль о невыразимости всей святости святого, затем обычно ведет его в строго хронологическом порядке по всем ступеням его героического совершенствования; после заключительной похвалы святому автор описывает в отдельных частях его посмертные чудеса и заканчивает сообщением текста служб и молитв святому. Все эти части разностильны и разножанровы, иногда принадлежат различным авторам и даже написаны в различные эпохи, но все они собраны в единый ансамбль и подчинены единой задаче — прославить святого, внушить молитвенное настроение читателю, удивить его святостью и силою веры.

Ансамблевый характер древнерусских произведений создает благоприятные внешние условия для появления

инородных для традиционных художественных методов элементов реалистичности.

По существу тот же ансамблевый характер носило и изобразительное искусство. Иконы собирались в ансамбли, в ансамбли же объединялись фресковые изображения. То и другое смотрелось не с неподвижных точек зрения, а как бы в движении. Живопись была обращена к зрителю, идущему или окидывающему взором вокруг себя все пространство или поочередно разглядывающему клейма или отдельные части изображения.

Тот же принцип ансамбля, причем ансамбля, часто соединяющего разнородные и разновременные части, характерен и для архитектуры — особенно древнерусской. Архитекторы заботились о создании парадных въездов в город, мыслили большими градостроительными масштабами, подчиняли свои постройки широким градостроительным идеям. В Киеве строительная деятельность Ярослава Мудрого создала ансамбль въезда от Золотых ворот и до Софии и Десятинной церкви. Сходный с киевским ансамбль был создан и во Владимире: от Золотых ворот и до Успенского собора. Как это прекрасно показано Н. Н. Ворониным, градостроительный ансамбль Владимира начинался далеко за пределами самого Владимира — у церкви Покрова, встречавшей плывущего во Владимир [3].

Все, что пишет об этом Н. Н. Воронин, находит точное подтверждение в основном эстетическом кодексе древнеславянских литератур — «Шестодневе» Иоанна Экзарха Болгарского, откуда черпали свои эстетические идеалы древнерусские читатели и значение которого еще недостаточно определено в научной литературе. В начале главы, посвященной дню шестому, Иоанн Экзарх описывает в «Шестодневе», как развертывается перед рядовым зрителем анфилада строений, как подходит он ко двору, входит в ворота, видит по обе стороны стоящие храмы, входит во дворец, в его высокие палаты и церкви, украшенные камнем, деревом, красками («шаром»), золотом и серебром, как он видит, наконец, и самого князя, окруженного придворными в драгоценных, пышных одеждах. Князь и его окружение в их сверкающих одеждах, золотых гривнах, поясах и обручах служили как бы заключительным аккордом этой архитектурной композиции. Искусство Византии, восточных и южных славян стремилось прежде всего пора-

зить зрителя, читателя или слушателя величием, торжественностью, воздействовать на воображение рядового человека, создав чувство дистанции между ним, богом и князем. Произведения зодчества должны были контрастировать обыденной застройке, «сламным» (крытым соломой) хижинам смердов в сельской местности, жилищам ремесленников в городе, окружающей природе. Искусство должно было контрастировать обыденной жизни, как таковой.

То же самое и в литературе: произведения литературы должны были выделяться среди обычной, деловой письменности своим языком (церковнославянским), своим стилем (витийственным), возвышенностью и «этикетностью», церемониальностью изображения.

Из сопоставлений литературы с изобразительным искусством и архитектурой отчетливо выступает важная сторона ансамблевого строения литературы: соединение литературных произведений по анфиладному принципу — это не только результат внешних условий существования литературы (слабости авторского начала и слабости стремления к сохранению первоначального текста, позволявшей бесконечно варьировать и комбинировать отдельные произведения), но и важный эстетический принцип средневековья. В этом эстетическом принципе сказывается стремление к созданию величественных и обширных произведений, к возможно полному охвату всего разнородного материала, игра на контрастных сопоставлениях больших «масс», корпусов, со всеми присущими им индивидуальными чертами.

Искусство, и в его составе — литература, было в значительной мере рассчитано на официальные церемонии, предназначалось для оформления богослужений, торжественных процессий, занимало очень большое место в укладе монастырской жизни и т. д. Произведения архитектуры, живописи, литературы торжественно развертывались поэтому по анфиладному принципу, «нанизывались» одно к другому. Само произведение искусства было своего рода «процессией»: будь то летопись, житие или четьи минеи, пролог, палея, хронограф.

Всякая жанровая система — динамическая система, система, находящаяся в состоянии подвижного равновесия. При этом степень устойчивости отдельных жанров и их сочетаний в этой системе различна. Поскольку церковная жизнь консервативна, жанры, употребляемые в

церковном обиходе, и их сочетания отличаются наибольшей устойчивостью. Жанры же, связанные с государственной жизнью, меняются и развиваются вместе с развитием и самой государственной жизни. Так, например, с развитием иностранных сношений единого централизованного государства появляется жанр статейных списков — сперва документальный, а затем приобретающий и некоторую литературную самостоятельность, а в начале XVII в. породивший даже свой чисто литературный жанр «подложных статейных списков».

Литературно-фольклорная жанровая система русского средневековья была в отдельных своих частях более жесткой, в других — менее жесткой, но если брать ее в целом — она была очень традиционной, сильно формализованной, мало меняющейся. В значительной мере это зависело от того, что система эта была по-своему церемониальной, зависящей от обрядового ее употребления. Чем более она была жесткой, тем настоятельнее она подвергалась изменению в связи с переменами в быте, в обрядах и в требованиях применения. Она была негибкой, а следовательно — ломкой. Она была связана с бытом, а следовательно, должна была реагировать на его изменения. Связь с бытом была настолько тесной, что все изменения общественных потребностей и быта должны были отражаться в жанровой системе.

Обращаясь к этим изменениям, первое, на что следует обратить внимание,— это появление резкого несоответствия между светскими потребностями феодализирующегося в XI—XIII вв. общества и той системой литературных и фольклорных жанров, которая должна была эти новые потребности удовлетворять.

Система фольклорных жанров, достаточно определенная, была приспособлена по преимуществу для удовлетворения потребностей языческого родового общества. В ней не было жанров, которые отражали бы потребности феодализирующейся страны. Однако русским светским потребностям не могла полностью ответить и жанровая система византийской литературы, относящаяся в основном к более продвинутой стадии развития феодального общества. Вот почему уже с самого начала на Русь была перенесена не вся жанровая система византийской литературы, а только часть жанров: в первую очередь те, что были тесно связаны с христианским культом.

В чем же заключались эти потребности светского общественного быта древней Руси XI—XIII вв.? В княжение Владимира I Святославича окончательно оформилось огромное раннефеодальное государство восточных славян. Это государство, несмотря на свои большие размеры, а может быть, отчасти именно вследствие этих своих размеров, не имело достаточно прочных внутренних связей. Экономические связи, в частности торговые, были слабы. Еще слабее было военное положение страны, раздираемой усобицами князей, которые начались сразу же после смерти Владимира I Святославича и продолжались вплоть до татаро-монгольского завоевания. Система, с помощью которой киевские князья стремились удержать единство власти и оборонять Русь от непрерывных набегов кочевников, требовала высокой патриотической сознательности князей и народа. На Любечском съезде 1097 г. был провозглашен принцип: «Пусть каждый князь владеет землей своего отца». При этом князья обязались помогать друг другу в военных походах в защиту родной земли и слушать старшего. В этих условиях главной сдерживающей силой, противостоящей возрастающей опасности феодального дробления страны, явилась сила моральная, сила патриотизма, сила церковной проповеди верности. Князья постоянно целуют крест, обещая помогать и не изменять друг другу.

Раннефеодальные государства вообще были очень непрочными. Единство государства постоянно нарушалось раздорами феодалов, отражавшими центробежные силы общества. Чтобы удержать единство, требовались высокая общественная мораль, высокое чувство чести, верности, самоотверженности, развитое патриотическое самосознание и высокий уровень словесного искусства — жанров политической публицистики, жанров, воспевающих любовь к родной стране, жанров лиро-эпических.

Единство государства, при недостаточности связей экономических и военных, не могло существовать без интенсивного развития личных патриотических качеств. Нужны были произведения, которые ясно свидетельствовали бы об историческом и политическом единстве русского народа. Нужны были произведения, которые активно выступали против раздоров князей.

Для распространения этих идей было недостаточно

одной литературы. Помощь церкви была в этих условиях еще важнее, чем помощь литературы. Создается культ святых братьев князей Бориса и Глеба, безропотно и «показательно» подчинившихся руке убийц, подосланных Святополком Окаянным. В летописании создается политическая концепция, согласно которой все князья — братья, происходят от трех братьев — Рюрика, Синеуса и Трувора.

Эти особенности политического быта Руси были отличны от того политического быта, который существовал в Византии и Болгарии. Идеи единства были отличны уже по одному тому, что они касались Русской земли, а не Болгарской или Византийской. Нужны были поэтому собственные произведения и собственные жанры этих произведений.

Вот почему, несмотря на наличие двух взаимодополняющих систем жанров — литературных и фольклорных, русская литература XI—XIII вв. находилась в процессе жанрообразования. Разными путями, из различных корней постоянно возникают произведения, которые стоят особняком от традиционной системы жанров, разрушают ее либо творчески ее перерабатывают.

В результате поисков новых жанров в русской литературе и, я думаю, в фольклоре появляется много произведений, которые трудно отнести к какому-нибудь из прочно сложившихся традиционных жанров. Они стоят вне жанровых традиций.

Ломка традиционных форм вообще была довольно обычной на Руси. Дело в том, что новая, явившаяся на Русь культура была хотя и очень высокой, создав первоклассную «интеллигенцию», но эта культура налегла тонким слоем — хрупким и слабым. Это имело не только дурные последствия, но и хорошие: образование новых форм, появление внетрадиционных произведений было этим очень облегчено. Все более или менее выдающиеся произведения литературы, основанные на глубоких внутренних потребностях, вырываются за пределы традиционных форм.

В самом деле, такое выдающееся произведение, как «Повесть временных лет», не укладывается в воспринятые на Руси жанровые рамки. Это не хроника одного из византийских типов.

Как я предположил в свое время [4], жанр летописи возник в первой четверти XI в. на основе сборника жи-

тий первых русских святых, условно названного мной «Сказанием о первоначальном распространении христианства на Руси». Концепция эта вызвала возражения некоторых историков, указавших, что исторические записи могли возникнуть и раньше. Однако речь шла у меня не о возникновении исторических записей, а только о появлении самого жанра летописания. Аналогичное положение с образованием исторических жанров было и в Чехии.

В дальнейшем в состав летописи входят отдельные исторические повествования, также не имеющие аналогий в литературах византийско-славянского круга.

«Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — это тоже произведение вне традиционных жанров. Оно не имеет жанровых аналогий в византийской литературе, тем более в переводной части русской литературы.

Ломают традиционные жанры произведения князя Владимира Мономаха: его «Поучение», его «Автобиография», его «Письмо к Олегу Святославичу».

Вне традиционной жанровой системы находятся «Моление» Даниила Заточника, «Слово о погибели Русской земли», «Похвала Роману Галицкому» и многие другие замечательные произведения древней русской литературы XI—XIII вв. Это типично именно для этого времени. В последующее время, в XIV—XVI вв., литературные произведения легче укладываются в установившиеся жанры — традиционно воспринятые из византийской литературы или вновь созданные на Руси.

Таким образом, для XI—XIII вв. характерно, что многие более или менее талантливые произведения выходят за традиционные жанровые рамки. Они отличаются младенческой мягкостью и неопределенностью форм. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора и литературы. Такие произведения, как «Слово о погибели Русской земли» или «Моление» Даниила Заточника, в жанровом отношении — полулитературные-полуфольклорные.

Возможно даже, что зарождение новых жанров происходит в устной форме, а потом уже закрепляется в литературе.

Типичным мне представляется образование нового жанра в «Молении» Даниила Заточника. В свое время я писал о том, что это произведение скоморошье. Ско-

морохи древней Руси были близки к западноевропейским жонглерам и шпильманам. Близки были и их произведения. «Моление» Даниила Заточника было посвящено профессиональной скоморошьей теме. В нем скоморох Даниил выпрашивает «милость» у князей. Для этого он восхваляет сильную власть князя, его щедрость и одновременно стремится возбудить жалость к себе, расписывая свои несчастья и пытаясь рассмешить слушателей своим остроумием, насмешкой над своим положением.

Но «Моление» Даниила Заточника — это не просто запись скоморошьего произведения. В нем есть и элементы книжного жанра — сборника афоризмов.

Одним из излюбленных чтений в древней Руси были сборники афоризмов: «Стословец Геннадия», разного вида «Пчелы», позднее — «азбуковники». Афористическая речь вторгалась в летопись, в «Слово о полку Игореве», в «Поучение» Владимира Мономаха. Цитаты из священного писания (и чаще всего из Псалтыри) тоже употреблялись как своего рода афоризмы.

Любовь к афоризмам типична для средневековья. Она была тесно связана с интересом ко всякого рода эмблемам, символам, девизам, геральдическим знакам — к тому особого рода многозначительному лаконизму, которым была пронизана эстетика и мировоззрение эпохи феодализма.

В «Молении» подобраны афоризмы, близкие к скоморошьим шуткам. В них есть элементы той «смеховой культуры», которая была столь типична для народных масс средневековья [5]. Автор «Моления» издевается над «злыми женами», иронически перефразирует Псалтырь, в шутовской форме подает советы князю и т. д. «Моление» искусно соединяет в себе жанровые признаки скоморошьего балагурства и книжных сборников афоризмов.

Другой тип произведения, гораздо более серьезного, но вышедшего из той же среды княжеских певцов, представляет собой «Слово о полку Игореве».

«Слово о полку Игореве» принадлежит к числу книжных отражений раннефеодального эпоса. <...>

Несмотря на то, что переводная литература и литература оригинальная составляли единую систему, в которой оригинальные произведения как бы восполняли своей отзывчивостью на русскую действительность не-

достаточную связь с ней переводных,— оригинальные произведения заметно отличались от переводных и по своему художественному строению.

Переводные произведения гораздо чаще, чем оригинальные древнерусские, представляли собой законченные сюжетные повествования, в которых литературный интерес преобладал над историческим. Древнерусские же оригинальные произведения, напротив, по преимуществу сосредоточивали свой интерес на историческом: стремились запечатлеть факты биографии святого или исторические события. В связи с этим переосмыслялось и понимание переводных произведений: как историческое повествование воспринималась «Александрия», как географическое — «Повесть об Индийском царстве», а поэма о «Дигенисе Акрите» при переводе была переделана в повесть. Характерно также полное различие повествований в переводных хрониках и в древнерусских летописях. В хрониках гораздо большее значение, чем в летописях, придавалось занимательности; здесь — развитая сюжетность, короткие сюжетные рассказы иногда с назидательным содержанием. Пример — «Хроника» Иоанна Малалы, центр интереса которой составляют отдельные рассказы о событиях, соблюдающие занимательность, иногда сочетающуюся с назидательностью. Русская летопись только в своей начальной части имеет эти более или менее законченные рассказы, и то только потому, что в них отразились фольклорные сюжеты и устные предания.

Характерно также, что переводные притчи обрастали историческими деталями и становились рассказами о реально бывшем.

Таким образом, тонкий слой традиционных жанров, перенесенных на Русь из Византии и Болгарии, все время ломался под влиянием острых потребностей действительности. В поисках новых жанров древнерусские книжники в XI—XIII вв. часто обращались к фольклорным жанрам, но не переносили их механически в книжную литературу, а создавали новые из соединения книжных элементов и фольклорных.

В этой обстановке интенсивного жанрообразования некоторые произведения оказались единичны в жанровом отношении («Моление» Даниила Заточника, «Поучение», «Автобиография» и «Письмо к Олегу Святославичу» Владимира Мономаха), другие произведения

получили устойчивое продолжение (Начальная летопись — в русском летописании, «Повесть об ослеплении Василька Теребовльского» — в последующих повестях о княжеских преступлениях), третьи — имели лишь отдельные попытки их продолжить в жанровом отношении («Слово о полку Игореве» — в «Задонщине»).

Отсутствие строгих жанровых рамок способствовало появлению многих своеобразных и высокохудожественных произведений.

Впоследствии процесс жанрообразования возобновился в XVI в. и протекал довольно интенсивно в XVII в.

В домонгольской литературе были крупные достижения, которые затем были утрачены и которые вновь нужно было восстанавливать в правах. «Повесть временных лет» была остросюжетным повествованием, особенно в своей вступительной части. Впоследствии летопись распалась на отдельные погодные записи и отдельные повествования. Были летописи, посвященные князьям, носившие характер истории княжения (Летописец Даниила Галицкого). В дальнейшем такого рода истории княжений и царствований появляются лишь в XVI в. «Автобиография» Владимира Мономаха предвосхитила на несколько веков вперед появление автобиографий в XVII в.

Признаком высокого литературного развития, сознательного отношения к стилистическим приемам и появления индивидуальной манеры служит та полемика, которая время от времени возникала в Киевской Руси по литературным вопросам. Так, из послания Климента Смолятича к пресвитеру Фоме мы узнаем, что последний упрекал Климента в том, что тот опирался в своих сочинениях не на отцов церкви, а на Гомера, Платона и Аристотеля.

В «Слове о полку Игореве» мы имеем указание и на другую полемику: автора «Слова» со своим предшественником Бояном, манера которого казалась автору «Слова» устаревшей.

Процессы жанрообразования способствовали интенсивному использованию в этот период опыта фольклора (в «Повести временных лет» и других летописях, в «Слове о полку Игореве», в «Слове о погибели Русской земли», в «Молении» и «Слове» Даниила Заточника и т. д.).

Уровень индивидуализации стиля был также в древнерусский период сравнительно более высоким, чем в ближайшие последующие столетия. Наконец, незакончившийся процесс жанрообразования создавал довольно высокий уровень и в «секторе свободы» [6].

Чем можно объяснить, что литература XI—XIII вв. во многом как бы предвосхищала будущее развитие древнерусской литературы? Я думаю, что одна из причин в том, что тесные связи древнерусской литературы с византийской и южнославянскими позволили ей «ускоренно» развиваться. Литература жила не только своим опытом, но и опытом высокоразвитых литератур соседей. Но главная причина, конечно, в общем высоком уровне развития древнерусской культуры в целом: вспомним высокий уровень живописи, архитектуры, прикладного искусства. <...>

ЛИТЕРАТУРА И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

Любое отношение литературы к внешней для нее среде — в том числе к иноязычным литературам, к фольклору, к другим искусствам, к религии, к наукам и т. д.— является отношением к окружающей ее действительности в широком смысле этого слова. Но в более узком и специальном значении под отношением литературы к действительности мы будем подразумевать в данном разделе только ее отношение к исторической действительности, к социальной жизни. И то и другое отношение имеет существенное структурообразующее значение, однако последнее из них особенно важно, так как в конечном счете именно им определяется и отношение литературы ко всей остальной культуре в целом.

Литература вся целиком, как целое и в своих отдельных частях, зависит от действительности. Она зависит от нее, получая от действительности и воздействуя на нее; зависит в своих внешних отношениях и внутренних, зависит содержанием и формой. При этом типы зависимости весьма разнообразны. Они подлежат особому изучению. В данном разделе я остановлюсь только на структурообразующих моментах этой зависимости.

Отношение литературы к исторической действительности может быть непосредственным и условным, опосредованным — опосредованным сознательной творческой волей писателя.

В опосредованном отражении действительности в литературе доминирует сознательная трансформация действительности в условные формы ее целостного отражения — отражения, подчиненного определенному художественному методу писателя, его творческой воле. В непосредственном же отражении действительности доминирует «невольное» перенесение отдельных фактов и элементов действительности в литературу. Анализируя это непосредственное отражение действительности в литературе, исследователь может составить себе более полное и даже более правдивое представление о действительности, чем то, которое сознательно стремился дать о ней писатель. Так, например, изучая ряд древнерусских литературных произведений (в первую очередь «Моление» и «Слово» Даниила Заточника), Б. А. Романов воссоздал относительно полную картину древнерусской жизни[7]. Он сделал это главным образом на основании материалов неосознанного отражения действительности: не на основании того, что хотел автор сказать, какой он хотел представить действительность, а на основании недомолвок, обмолвок, случайных упоминаний и анализа всего хода мыслей Заточника. Образ князя в «Молении», образ «злой жены», княжеского тиуна — это плоды творчества Заточника, но образ самого Заточника, как он выясняется из исследования Б. А. Романова,— это исследовательская реконструкция на основе анализа всех творческих «ходов» Заточника, невольного отражения действительности в его произведении.

Любое литературное произведение заключает в себе и непосредственное отражение действительности, и условное. Однако соотношение того и другого может быть в различных произведениях неодинаковым. В средневековых славянских литературах контраст непосредственного и условного отражения действительности несравненно более резок, чем в литературе нового времени.

В средневековых литературах мы можем заметить наличие целых жанров, в которых наряду с условным, художественным претворением действительности особенно заметную роль играют элементы непосредственного отражения действительности: это прежде всего исторические жанры (летописи, повести о княжеских преступлениях, исторические повести) и публицистические. В этих жанрах мы можем найти элементы реалистич-

ности. В них отражена художественная воля средневекового автора, стремящегося возможно детальнее в привычных ему формах изобразить случившееся, но все же в них относительно мало условности, и условность эта не очень отдаляет изображение от изображаемого.

Наряду с таким непосредственным отражением действительности в средневековых литературах очень сильна тенденция к резко условному, «этикетному» преображению действительности, к условным идеализированным образам, к развитой символичности, аллегориям и пр. Два полюса условного и неусловного изображения действительности были в средневековой литературе выражены с особенной определенностью. И чем сильнее заявлял о себе полюс непосредственного отражения действительности, тем резче выступал в другой части литературы и в других ее жанрах полюс ее условного преображения, стремления к созданию особого мира литературы, который должен был быть как бы вознесенным над действительностью и раскрывающим вечную сущность последней. Этот условный мир рисовали не только жития святых и другие жанры церковной литературы. «По элементам» он проникал в летописание, в исторические и бытовые повести, в проповеди и пр. Мир идеальный и мир реальный не только противостояли друг другу, но в известной мере были неразделимы. Жанры с преобладанием непосредственного отражения действительности и жанры с преобладанием условного ее преображения составляли целостную систему жанров, были необходимы друг другу.

В условном отражении мира внимание средневекового автора обращено на неизменяемые сферы или на те, которые представляются ему неизменяемыми, «вечными». В непосредственном же отражении действительности доминируют те стороны действительности, которые меняются, подчинены злобе дня, в которые входит все «суетное» по средневековым представлениям. Поэтому там, где литература связана с богословием, с церковью, прежде всего выступают условные формы отражения действительности, на первый план выносятся богословские понятия, представления, символы и изложение подчиняется литературному этикету. Там же, где литература имеет дело с политической борьбой своего времени, где она стремится не столько осмыслять факты действительности, сколько их фиксировать, условность

отступает и все большее место занимает непосредственное отражение действительности, хотя надо сказать, что полнота этой непосредственности никогда не может быть достигнута — ни в средневековой литературе, ни в литературе нового времени. Некоторая условность остается, так как литература никогда не может слиться с действительностью или заменить собой действительность.

Формы условности, как и формы приближения к непосредственности в отражении действительности, могут иметь разную степень близости к действительности.

Поясню свою мысль о преимущественном отражении «временных» явлений действительности в ее неусловных формах или формах, где условность проявляется относительно слабо, и об отражении «вечных», со средневековой точки зрения, сущностей — в условных формах.

Летопись фиксирует отдельные моменты меняющейся действительности. Она связана с местностью и с определенными датами. Сведения даются ею о том, что изменилось, случилось, но не о том, что существует «всегда» (разумеется, это «всегда» — в средневековом понимании). Эти сведения «прикреплены» территориально и хронологически. В ней в сильнейшей мере сказывается непосредственное отражение действительности.

Другой тип отражения действительности в средневековой притче. В ней события не определены ни хронологически, ни территориально, по большей части нет прикрепления к конкретным историческим именам действующих лиц. Притча повествует о действительности в обобщенно-трансформированной форме. Она фиксирует то, что кажется средневековому автору и читателю существовало и будет существовать всегда, что неизменно или что случается постоянно. Вот почему летопись входит в национальную литературу, а притча по большей части принадлежит литературе-посреднице, кочует из одной литературы в другую.

Существенно различаются степенью условности отражения действительности литература оригинальная и литература переводная. Мне уже приходилось писать о том, что открытый вымысел не допускался в древнерусской литературе. То же можно сказать и о литературах южнославянских — в частности, о церковнославянской литературе-посреднице. Но что значит «открытый» вымысел? Вот здесь и возникает важный «структурообразующий» момент. Древнеславянский автор не

мог сознательно ввести в свое произведение вымысел. Во все, что он писал, он верил: он верил в чудо, совершившееся у мощей святого или на поле сражения, он верил в фантастические подробности жизни святого. Если он и не верил (искренность его веры сейчас, разумеется, уже невозможно проверить), то он по крайней мере делал вид, что верил. Поэтому в собственных сочинениях древнеславянского автора вымысел если и не отсутствовал (отсутствовать совершенно он, разумеется, не мог), то, во всяком случае, был сильно ограничен. Древнеславянский автор верил и «верил» во все то, во что полагалось верить христианину, но он не мог свободно вносить в свои прозведения сказочную, мифологическую, литературную фантастику, усложнять сюжеты произвольными добавлениями, необходимыми с точки зрения развития сюжета, создания цельного образа героя. Фантазия средневекового писателя была ограничена тем, что может быть определено как средневековое «правдоподобие». Это «правдоподобие» резко отлично от правдоподобия современного. Оно допускает чудо, но не допускает отступлений от хронологии, не разрешает вымышленных имен, вымышленного времени, вымышленной топографии действия.

Однако так обстоит дело только в собственных произведениях древнеславянского писателя, иными словами — в древнеславянской оригинальной литературе. Но в литературе переводной то, что было в ней вымышленным, оставалось, не изгонялось и признавалось за «правду» [8]. От этого переводные произведения и оригинальные носили разный характер по своему отношению к художественному вымыслу. Так, например, переводные жития могли включать элементы, свойственные эллинистическому роману: элементы беллетристики, занимательности, приключенческого характера и пр. Но эти элементы не могли проникать в жития оригинальные даже в порядке литературного влияния. Нет сомнения, что приключения Александра Македонского в странах Востока, его встречи с рахманами, любомудрами, амазонками занимали и интересовали древнеславянских читателей. Свидетельство тому — обилие списков «Александрии» и наличие ее переработок на славянской почве. Но было совершенно невозможным ожидать появления новых романов подобного же типа в оригинальных литературах восточных и южных славян.

Перед нами важное отличие переводной литературы от оригинальной. Ограничения, налагавшиеся на оригинальную литературу, не существовали для переводной. В результате — известная незаменимость переводной литературы и ее огромная роль в составе литературы древнеславянской.

Переводная литература не может быть исключена из состава литератур национальных так, как это делается в отношении национальных литератур нового времени. Переводная литература отвечала потребностям читателей, не удовлетворявшимся литературой оригинальной. Сфера действия оригинальной литературы не совпадала со сферой действия переводной. Потребности, удовлетворявшиеся переводной литературой, не могли быть покрыты оригинальной литературой. Так же, как фольклор и литература, в известном отношении дополняли друг друга переводная литература и оригинальная.

Резкое различие отдельных областей литературы в их отношении к действительности имеет существенное значение для понимания историко-литературного процесса средневековья. Изменения в литературе направляются развитием исторического процесса. Там, где действительность отражается в литературе трансформированной, она предстает перед автором в своей малоизменяемой части и не вызывает существенных изменений в литературе. Там же, где действительность отражается непосредственно или, вернее, относительно непосредственно, она отражается в своей изменяемой части, и она вызывает сильное изменение литературы. <...>

Изменения действительности захватывали своим движением прежде всего «примыкающие» в ней части литературы. Там, где «сцепление» с действительностью было больше,— там литература была больше вовлечена в движение. Сцепления с действительностью было больше там, где было меньше условных форм ее отражения. Это положение очень важно. Вот почему средневековые литературы южных и восточных славян были не только крайне разнородны в своем отношении к условному и непосредственному отражению действительности, но и крайне неровны в степени своей изменяемости. Но отсюда не следует, что литературу следует примитивно делить на «прогрессивную» и «консервативную» в этом ее отношении к действительности.

Непосредственное отражение действительности и

условное не могут существовать друг без друга. Они взаимно уравновешены. Анализ литературы каждого данного периода как определенной системы не позволяет отрывать одну сторону литературы от другой. Литература — как рельеф, в котором глубина отдельных выемок материала создает высоту его нетронутых частей. Чем глубже условное преображение действительности в литературе, тем выше в ней непосредственное отражение действительности. Обращение к «вечности» создавало благоприятные условия для существования «литературы действительности» — исторической и публицистической. Литература-посредница находилась в тесной связи с литературой оригинальной. Быстрое движение последней «по пятам» изменяющейся исторической действительности контрастировало неподвижным точкам литературы-посредницы.

Выше мы много внимания уделили явлениям, свойственным почти всей древнерусской литературе—вплоть до ее нового времени. Этим мы не нарушили хронологического принципа: принципа рассмотрения проблем древнерусской литературы по эпохам. Эпоха монументального стиля X—XIII вв. была наиболее ярким проявлением принципов средневекового искусства. Древняя русская литература с необыкновенной быстротой (очевидно, в силу той «помощи», которую она получила извне) достигла зрелого стиля — стиля, наиболее отчетливо и последовательно воплотившего в себе все те особенности, которые присущи средневековой литературе. Последующие эпохи, при всей их значительности и важности,— это эпохи «отступлений» от первоначальной цельности стиля. <...>

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973, с. 49—58, 60—62, 67—72.

---

[1] *Лихачев Д. С.* 1) Система литературных жанров древней Руси.— «Славянские литературы. V Международный съезд славистов (София, сентябрь, 1963). Доклады советской делегации». М., 1963; 2) Поэтика древнерусской литературы. М.—Л., 1967, 40—66; изд. 2-е. Л., 1971, с. 42—71.

[2] *Ключевский В. О.* Курс русской истории, т. II. М., 1908, с. 321; Соч., т. 2, М., 1957, с. 254.

[3] *Воронин Н. Н.* Зодчество Северо-Восточной Руси XII—XV веков, т. I (XII столетие). М., 1961, с. 299.

[4] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, с. 58—75.

[5] См.: *Бахтин М.* Франсуа Рабле и народная культура средневековья. М., 1965.

[6] О «секторе свободы» см.: *Лихачев Д. С.* Будущее литературы.— «Новый мир», 1969, № 9, с. 173 и сл.

[7] *Романов Б. А.* Люди и нравы древней Руси. Л., 1947; изд. 2-е. М.—Л., 1966.

[8] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. Л., 1967, с. 123; изд. 2-е. М., 1970, с. 108.

Д. С. Лихачев

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЭТИКЕТ

Феодализм времени своего возникновения и расцвета с его крайне сложной лестницей отношений вассалитета-сюзеренитета создал развитую обрядность: церковную и светскую. Взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека. Из общественной жизни склонность к этикету проникает в искусство. Изображения святых в живописи в какой-то степени подчиняются этикету: иконописные подлинники предписывают изображение каждого святого в строго определенных положениях, со всеми присущими ему атрибутами. Этикету подчинялось также и изображение событий из жизни святых или событий священной истории.

Иконографические сюжеты византийской живописи в широкой степени зависели от этикета феодального двора. <...>

Помимо живописи, этикет может быть вскрыт в строительном искусстве средневековья и в прикладном, в одежде и в теологии, в отношении к природе и в политической жизни. Это была одна из основных форм идеологического принуждения в средние века. Этикетность присуща феодализму, ею пронизана жизнь. Искусство подчинено этой форме феодального принуждения. Искусство не только изображает жизнь, но и придает ей этикетные формы.

Если мы обратимся к литературе и литературному языку эпохи раннего и развитого феодализма, то и тут обнаружим ту же склонность к этикету. Литературный этикет и выработанные им литературные каноны — наиболее типичная средневековая условно-нормативная связь содержания с формой.

В самом деле, В. О. Ключевский подобрал довольно много формул, якобы специально присущих житийному жанру[1]. А. С. Орлов сделал то же самое для жанра воинской повести[2]. Нет нужды перечислять эти формулы; они хорошо известны каждому специалисту: «за руки ся емлюще сечаху», «по удолиям кровь течаше, яко река», «стук и шум страшен бысть, аки гром», «бьяшеся крепко и нещадно, яко и земли постонати», «и поидоша полци, аки борове» и т. д. Однако ни А. С. Орлов, ни В. О. Ключевский не придали значения тому обстоятельству, что и житийные формулы и воинские формулы постоянно встречаются вне житий и вне воинских повестей, например в летописи, в хронографе, в исторических повестях, даже в ораторских произведениях и в посланиях. И это весьма важно, ибо не жанр произведения определяет собой выбор выражений, выбор формул, а предмет, о котором идет речь. Именно предмет, о котором идет речь, требует для своего изображения тех или иных трафаретных формул. Раз речь заходит о святом — житийные формулы обязательны, будет ли о нем говориться в житии, в летописи или в хронографе. Эти формулы подбираются в зависимости от того, что говорится о святом, о каком роде событий повествует автор. Точно так же обязательны воинские формулы, когда рассказывается о военных событиях — независимо от того, в воинской повести или в летописи, в проповеди или в житии. Есть формулы, применяемые к выступлению в поход своего князя, другие — в отношении врага, формулы, определяющие различные моменты битвы, победу, поражение, возвращение с победой в свой город и т. п. Воинские формулы могут встречаться в житии, житийные формулы — в воинской повести, те и другие — в летописи или в поучении. Легко убедиться в этом, пересмотрев любую летопись: Ипатьевскую, Лаврентьевскую, одну из новгородских и др. Один и тот же летописец не только применяет различные формулы — житийные, воинские, некрологические и т. д., но по нескольку раз меняет всю манеру, стиль своего изложения в зависимости от того, пишет ли он о сражении князя или о его смерти, передает ли содержание его договора или рассказывает о его женитьбе.

Но не только выбор устойчивых стилистических формул определяется литературным этикетом,— меняется и самый язык, которым автор пишет. Легко заметить раз-

личия в языке одного и того же писателя: философствуя и размышляя о бренности человеческого существования, он прибегает к церковнославянизмам, рассказывая о бытовых делах — к народнорусизмам. Литературный язык отнюдь не один. В этом нетрудно убедиться, перечитав «Поучение» Мономаха: язык этого произведения «трехслоен» — в нем есть и церковнославянская стихия, и деловая, и народно-поэтическая (последняя, впрочем, в меньших размерах, чем первые две). Если бы мы судили об авторстве этого произведения только по стилю, то могло бы случиться, что мы приписали бы его трем авторам. Но дело в том, что каждая манера, каждый из стилей литературного языка и даже каждый из языков (ибо Мономах пишет и по-церковнославянски и по-русски) употреблен им, со средневековой точки зрения, вполне уместно, в зависимости от того, касается ли Мономах церковных сюжетов (в широком смысле), или своих походов, или душевного состояния своей молодой снохи.

Для вопроса об этикете чрезвычайно важно положение Л. П. Якубинского, что «церковнославянский язык Киевской Руси X—XI вв. был отграничен, отличался от древнерусского народного языка не только в действительности... но и в сознании людей»[3]. В самом деле, наряду с бессознательным стремлением к ассимиляции церковнославянского и древнерусского языка следует отметить и противоположную тенденцию — к диссимиляции. Именно этим объясняется то обстоятельство, что церковнославянский язык, несмотря на все ассимиляционные процессы, дожил до XX в. Церковнославянский язык постоянно воспринимался как язык высокий, книжный и церковный. Выбор писателем церковнославянского языка или церковнославянских слов и форм для одних случаев, древнерусского — для других, а народно-поэтической речи — для третьих был выбором всегда сознательным и подчинялся определенному литературному этикету. Церковнославянский язык неотделим от церковного содержания, народно-поэтическая речь — от народно-поэтических сюжетов, деловая речь — от деловых. Церковнославянский язык постоянно отделялся в сознании писателей и читателей от народного и от делового. Именно благодаря сознанию, что церковнославянский язык — язык «особый», могло сохраняться и самое раз-

личие между церковнославянским языком и древнерусским. <...>

Итак, требования литературного этикета порождают стремление к разграничению употребления церковнославянского языка и русского во всех его разновидностях; эти же требования вызывают появление различных формул — воинских, житийных и пр. Однако литературный этикет не может быть ограничен явлениями словесного выражения. В самом деле, не все из того, что было отмечено А. С. Орловым в качестве словесных формул, является действительно явлением только словесным. Так, например, среди различных «воинских формул» А. С. Орлов упоминает «помощь небесной силы» русскому войску, эта помощь может осуществляться по-разному: враги то «гоними гневом божиим», то «гневом божиим и святой богородицы»; иногда бог «влагает страх» в сердца врагов; иногда враги бывают гонимы «невидимою силою», а иногда ангелами и т. д. Это трафарет ситуации, в не словесного ее выражения. Словесное выражение этого трафарета может быть различным, точно так же как и различных других трафаретов ситуации в описании собирания, выступления войска и нападения, в описании жизни святого — его рождения от благочестивых родителей, удаления в пустыню, подвигов, основания монастыря, благочестивой смерти и посмертных чудес.

Дело, следовательно, не только в том, что определенные выражения и определенный стиль изложения подбираются к соответствующим ситуациям, но и в том, что самые эти ситуации создаются писателями именно такими, какие необходимы по этикетным требованиям: князь молится перед выступлением в поход, его дружина обычно малочисленна, тогда как войско противника громадно и враг выступает «в силе тяжце», «пыхая духом ратным», и т. д.

Литературные каноны ситуаций могут быть продемонстрированы хотя бы на «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба». Как и большинство литературных произведений средневековья, «Чтение» от начала до конца пронизано обостренным чувством этикета. Описывая жизнь Бориса и Глеба, автор стремится заставить их вести себя так, как надлежит вести себя свя-

тым. Он вкладывает в их уста пространные выражения кротости и благочестия, описывает их покорность старшему брату — Святополку, их отказ от сопротивления убийцам, объясняет те из их поступков, которые несколько расходятся с общепризнанным представлением о святости (например, женитьбу Бориса). Распределяя роли среди действующих лиц, автор озабочен подысканием образца в прошлом: Владимир — второй Константин, Борис — Иосиф Прекрасный, Глеб — Давид, Святополк — Каин и т. д.

Этикет требует определенной «воспитанности». Этикет литературный и «благовоспитанность» в жизни находятся в тесной взаимозависимости. Киевляне при крещении ведут себя совершенно «прилично». Все идут креститься, и «ни поне единому супротивляющуся, но аки издавьна научены, тако течаху, радующеся, к крещению»[4]. Эти слова знаменательны: люди ведут себя как «издавна» наученные — благовоспитанность ведь дается именно научением и воспитанием. Они «радуются» — этого также требует благовоспитанность. Борис, как только становится «в разуме», ищет образцов для подражания. Он обращается к богу с молитвой: «Владыко мой, Исусе Христе, сподоби мя, яко единого от тех святых, и даруй ми по стопам их ходити». Эта молитва об этикете, и она вложена в уста Бориса также по этикету — житийному. Этикетна, следовательно, даже сама просьба о соблюдении этикета!

Откуда берется этот этикет ситуаций? Здесь предстоит произвести многие разыскания: часть этикетных правил взята из жизненного обихода, из реальной обрядности, часть создалась в литературе. Примеры жизненно-реального этикета многочисленны. Здесь в основном этикет церковный и княжеский (верхов феодального общества). Так, например, в цитированном уже нами «Чтении о житии и о погублении Бориса и Глеба», когда Владимир посылает Бориса против печенегов, Борис прощается с отцом по этикету своего времени: «Блаженый же пад поклонися отцю своему и облобыза честнеи нозе его, и пакы въстав, обуим выю его, целоваше с слезами». Агиограф конца XI в. не был свидетелем этого прощания и не мог найти описания его в предшествующих устных и письменных материалах: он сочинил эту сцену, исходя из представлений о том, как она должна была бы совершиться, принимая во внима-

ние благовоспитанность и идеальность обоих действующих лиц.

Большинство «распространений» предшествующих редакций именно этого рода. Характерный пример: появление описания похорон Евпатия Коловрата в одной из редакций XVI в. «Повести о Николе Заразском». Этого описания не было в первых редакциях, оно создано на основе обряда и обычая в XVI в., когда в силу ряда причин явилась потребность почтить главного героя «Повести» пышными похоронами [5].

Следует особо отметить, что взятым из жизни, из реальных обычаев этикетным нормам подчинялось только поведение идеальных героев. Поведение же злодеев, отрицательных действующих лиц этому этикету не подчинялось. Оно подчинялось только этикету ситуации — чисто литературному по своему происхождению. Поэтому поведение злодеев не поддавалось этикетной конкретизации в той же мере, как и поведение идеальных героев. В их уста реже вкладываются вымышленные речи. Злодеи идут рыкающе, «акы зверие дивии, поглотити хотяще праведьнаго». Они сравниваются со зверями и, как звери, не подчиняются реальному этикету, однако само сравнение их со зверями — литературный канон, это повторяющаяся литературная формула. Здесь литературный этикет целиком рождается в литературе и не заимствуется из реального быта.

Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое. В этих переносах нет сознательного стремления обмануть читателя, выдать за исторический факт то, что на самом деле взято из другого литературного произведения. Дело просто в том, что из произведения в произведение переносилось в первую очередь то, что имело отношение к этикету: речи, которые д о л ж н ы были бы быть произнесены в данной ситуации, поступки, которые д о л ж н ы были бы быть совершены действующими лицами при данных обстоятельствах, авторская интерпретация происходящего, приличествующая случаю, и т. д. Должное и сущее смешиваются. Писатель считает, что этикетом целиком определялось поведение идеального героя, и он воссоздает это поведение по аналогии. Так оправдываются, например, заимствования в

житии Довмонта из жития Александра Невского. Заимствования эти идут в первую очередь по линии соблюдения этикета. Сборы на врагов — этикетный момент, и Довмонт выступает в поход так же, как и Александр Невский. Довмонт падает на колено перед алтарем, как Александр; молится, как Александр; получает благословение от игумена, подобно тому как Александр получает его от архиепископа; идет на врагов «с малою дружиною», как и Александр. Перенося все эти этикетные моменты из жития Александра в свое произведение, автор жития Довмонта отнюдь не предполагал, что он совершает литературную кражу, погрешает против истины, выдумывает.

Определяя художественный метод древнерусской литературы, недостаточно сказать, что он клонился к идеализации. Есть разные формы идеализации в литературе. Идеализация средневековая в значительной степени подчинена этикету. Этикет в ней становится формой и существом идеализации. Этикет же объясняет заимствования из одного произведения в другое, устойчивость формул и ситуаций, способы образования «распространенных» редакций произведений, отчасти интерпретацию тех фактов, которые легли в основу произведений, и мн. др.

Древнерусский писатель с непобедимой уверенностью влагал все исторически происшедшее в соответствующие церемониальные формы, создавал разнообразные литературные каноны. Житийные, воинские и прочие формулы, этикетные саморекомендации авторов, этикетные формулы интродукции героев, приличествующие случаю молитвы, речи, размышления, формулы некрологических характеристик и многочисленные требуемые этикетом поступки и ситуации повторяются из произведения в произведение. Авторы стремятся все ввести в известные нормы, все классифицировать, сопоставить с известными случаями из священной истории, снабдить соответствующими цитатами из священного писания и т. д. Средневековый писатель ищет прецедентов в прошлом, озабочен образцами, формулами, аналогиями, подбирает цитаты, подчиняет события, поступки, думы, чувства и речи действующих лиц и свой собственный язык заранее установленному «чину». Если писатель описывает поступки князя — он подчиняет их княжеским идеалам поведения; если перо его живописует святого — он сле-

дует этикету церкви; если он описывает поход врага Руси — он и его подчиняет представлениям своего времени о враге Руси. Воинские эпизоды он подчиняет воинским представлениям, житийные — житийным, эпизоды мирной жизни князя — этикету его двора и т. д. Писатель жаждет ввести свое творчество в рамки литературных канонов, стремится писать обо всем «как подобает», стремится подчинить литературным канонам все то, о чем он пишет, но заимствует эти этикетные нормы из разных областей: из церковных представлений, из представлений дружинника-воина, из представлений придворного, из представлений теолога и т. д. Единства этикета в древней русской литературе нет, как нет и требований единства стиля. Все подчиняется своей точке зрения. Воинские эпизоды описываются писателем согласно представлениям воина об идеальном воине, житийные — согласно представлениям агиографа. Он может переходить от одних представлений к другим, всюду стремясь писать согласно «приличествующим случаю» представлениям, в «приличествующих случаю» словах.

Нечто подобное мы видим в древнерусской живописи: там каждый объект изображается с той точки зрения, с которой он может быть лучше всего показан. Нет единой точки зрения художника — есть множество точек зрения, особых для каждого предмета изображения или группы предметов.

Из чего слагается этот литературный этикет средневекового писателя? Он слагается: 1) из представлений о том, как должен был совершаться тот или иной ход событий; 2) из представлений о том, как должно было вести себя действующее лицо сообразно своему положению и 3) из представлений о том, какими словами должен описывать писатель совершающееся. Перед нами, следовательно, этикет миропорядка, этикет поведения и этикет словесный. Все вместе сливается в единую нормативную систему, как бы предустановленную, стоящую над автором и не отличающуюся внутренней целостностью, поскольку она определяется извне — предметами изображения, а не внутренними требованиями литературного произведения.

Было бы неправильно усматривать в литературном этикете русского средневековья только совокупность механически повторяющихся шаблонов и трафаретов, не-

достаток творческой выдумки, «окостенение» творчества и смешивать этот литературный этикет с шаблонами отдельных бездарных произведений XIX в. Все дело в том, что все эти словесные формулы, стилистические особенности, определенные повторяющиеся ситуации и т. д. применяются средневековыми писателями вовсе не механически, а именно там, где они требуются. Писатель выбирает, размышляет, озабочен общей «благообразностью» изложения. Самые литературные каноны варьируются им, меняются в зависимости от его представлений о «литературном приличии». Именно эти представления и являются главными в его творчестве. Вот почему мы предпочитаем говорить о литературном этикете, а не просто о литературных трафаретах и шаблонах, которые, кстати сказать, могут не только творчески меняться, но и вовсе отсутствовать в повествовании о том или ином сложном событии. Воинская формула или повторяющаяся ситуация — это только часть литературного этикета, при этом иногда не самая даже главная. Повторяющиеся формулы и ситуации вызываются требованиями литературного этикета, но сами по себе еще не являются шаблонами. Перед нами творчество, а не механический подбор трафаретов,— творчество, в котором писатель стремится выразить свои представления о должном и приличествующем, не столько изобретая новое, сколько комбинируя старое.

Литературный этикет русского средневековья нуждается в своем изучении прежде всего как явление идеологии, мировоззрения, идеализирующих представлений о мире и обществе. Если мы станем изучать литературные каноны — все эти воинские формулы, формулы житийные, этикетные положения и т. д.— вне охватывающего их литературного этикета и мировоззрения, мы не уйдем дальше элементарного составления картотеки литературных канонов и не поймем претерпеваемых этими литературными канонами изменений, не поймем мы и эстетической ценности литературы, с ними связанной.

Итак, изучение литературных канонов русского средневековья, начатое трудами В. О. Ключевского и А. С. Орлова, должно быть, во-первых, значительно расширено (помимо словесных формул, следует изучать нормы выбора языка и стиля, литературные каноны в построении сюжета, отдельных ситуаций, характера действующих лиц и т. д.), а во-вторых, самые литера-

турные каноны необходимо рассматривать как следствие этикетности средневекового мировоззрения и объяснять их в связи со средневековыми представлениями о должном.

Литературный этикет, как мы уже сказали, вызывал особую традиционность литературы, появление устойчивых стилистических формул, перенос целых отрывков одного произведения в другое, устойчивость образов, символов-метафор, сравнений и т. д.

Некоторым исследователям эта традиционность казалась результатом косности «древнерусского сознания», его неспособности воодушевляться новым, то есть результатом простого недостатка творческого начала. Между тем традиционность древнерусской литературы— факт определенной художественной системы, факт, тесно связанный со многими явлениями поэтики древнерусских литературных произведений, явление художественного метода. Стремление к новизне, к обновлению художественных средств, к приближению художественных средств к изображаемому — принцип, в полной мере развившийся в новой литературе. Поэтому стремление к «остранению», к неожиданности, к обновлению своего восприятия мира отнюдь не является извечным свойством литературного творчества, как это казалось и продолжает казаться многим литературоведам.

В средневековье отношение к литературному приему иное: традиционность приема не воспринимается как его недостаток. Поэтому нет специфического для литературы нового времени стремления скрывать прием или его «обнажать». Прием «нормален». Он полагается при изображении событий и явлений. Он требуется литературным этикетом. Он вызывает у читателя определенный рефлекс, служит сигналом для создания у читателя определенного настроения.

Эффект неожиданности не имел в древнерусском литературном произведении большого значения: произведение перечитывалось по многу раз, его содержание знали наперед. Древнерусский читатель охватывал произведение в целом: читая его начало, он знал, чем оно кончится. Произведение развертывалось перед ним не во времени, а существовало как единое, наперед известное целое. Во всяком случае, литература была менее

«временным» искусством, чем в новое время, когда читатель, читая, ждет, чем произведение кончится.

<...>

Средневековый читатель, читая произведение, как бы участвует в некоей церемонии, включает себя в эту церемонию, присутствует при известном «действии», своеобразном «богослужении». Писатель средневековья не столько изображает жизнь, сколько преображает и «наряжает» ее, делает ее парадной, праздничной. Писатель — церемониймейстер. Он пользуется своими формулами как знаками, гербами. Он вывешивает флаги, придает жизни парадные формы, руководит «приличиями». Индивидуальные впечатления от литературного произведения не предусмотрены. Литературное произведение рассчитано не на индивидуального, отдельного читателя, хотя произведение не только читается вслух для многих слушателей, но и отдельными читателями.

Для нас произведение «оживает» в чтении. Произведение существует в его воспроизведении читателем — вслух или про себя. Напротив, средневековый книжник, создавая или переписывая произведение, создает известное литературное «действо», «чин». Чин этот существует сам по себе. Поэтому-то произведение надо красиво переписать, переплести в дорогой переплет. Это точка зрения средневекового «реализма» (философского течения, противоположного номинализму) — точка зрения целиком идеалистическая, предполагающая реальность существования идей. Литературное произведение живет «идеальной» и вполне самостоятельной жизнью. Читатель не «воспроизводит» в своем чтении это произведение, он лишь «участвует» в чтении, как участвует молящийся в богослужении, присутствующий при известной торжественной церемонии. Торжественность, известная пышность, церемониальность литературы — неотъемлемое качество литературы, оно неотделимо от ее этикетности, употребления одних и тех же церемониальных приемов.

К этому вопросу о трафаретности, связанной с идеалистичностью художественных методов древнерусской литературы, мы еще будем неоднократно возвращаться. Забегая несколько вперед, следует все же отметить, что это лишь одна сторона литературы. Наряду с ней существует и ей противоположная, как бы некий противовес — это стремление к конкретности, к преодолению

канонов, к реалистическому изображению действительности. <...>

<...> Принцип автоматизации и борьбы с ней в литературе предполагает хорошее чувство современности в читателях литературы. Этого не было в древней Руси. Там произведения жили многими столетиями. Произведения старые иногда интересовали даже больше, чем произведения только что созданные (интересовала «авторитетность» произведения как исторического документа, как произведения, значительного в церковном отношении и т. д.). Поэтому не осознавалась и смена литературных явлений. В письменности было «одновременно», а вернее, вневременно, все, что написано сейчас или в прошлом. Не было ясного сознания движения истории, движения литературы, не было понятий прогресса и современности, следовательно, не было представлений и об устарелости того или иного литературного приема, жанра, идеологии и пр.

Литература развивалась не потому, что что-то «устаревало» в ней для читателя, «автоматизировалось», искало «остранения», «обнажения приема» и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений.

Литература еще в меньшей степени, чем в новое время, подчинялась внутренним законам развития.

Освобождение от старых изобразительных средств идет в средние века не путем их обнаружения и последующего отмирания, ибо само по себе обнаружение традиционного приема, формулы, мотива ни в коей мере не требует их удаления, а путем их чрезмерной «формализации», чрезмерного внешнего развития за счет потери внутреннего содержания, ослабления значимости в новых исторических и историко-литературных условиях.

В новой литературе в традиционной формуле или в традиционном мотиве отмирает, перестает быть действенной прежде всего сама внешняя сторона формулы и мотива, в древнерусской литературе содержание отмирает, формула и мотив «окаменевают». Формула и мотив могут наполняться другим содержанием, в связи с чем отмирает их этикетность, строгость их употребления в определенных случаях. Исчезает функция этикетных формул и мотивов раньше, чем исчезают сами эти формулы и мотивы. Происходит наполнение литературных

произведений «беспризорными» формулами и традиционными мотивами, лишившимися своих традиционных, стабилизирующих их «причалов».

Система литературного этикета и связанных с нею литературных канонов, которые никак нельзя приравнивать к штампам, продержалась в древней русской литературе несколько веков. В конце концов, несмотря на то, что система эта способствовала «плодовитости» литературы, облегчала появление новых произведений, она вела к некоторой замедленности литературного развития в целом, хотя никогда не подчиняла его окончательно. В частности, так называемые элементы реалистичности в древней русской литературе, наличие которых усматривается в ряде древнерусских повестей о феодальных преступлениях (в рассказах об ослеплении Василька Теребовльского, убийстве Игоря Ольговича, преступлении Владимирки Галицкого, убийстве Андрея Боголюбского, смерти Владимира Васильевича Волынского, ослеплении Василия II Дмитриевича, смерти Дмитрия Красного и т. д.), являются нарушением литературных канонов. Эти нарушения постепенно нарастают. В литературе исподволь развиваются силы, которые боролись с литературным этикетом, с литературными канонами, вели к их разрушению.

Как произошло падение системы литературных канонов? Процесс этот очень интересен. С образованием Русского централизованного государства литературный этикет, казалось бы, не только не ослабевает, но, напротив, становится необыкновенно пышным. Возьмем, например, воинские формулы «Казанской истории», «Летописца начала царствования», «Степенной книги» или «Повести о нахождении на Псков Стефана Батория». Они значительно пространнее и вычурнее, чем в Ипатьевской летописи. Авторы не довольствуются их краткой устойчивой формой. Они вводят различного рода «распространения», стремятся к соединению пышности с наглядностью и т. д. Но в результате такого рода разрастания литературных канонов теряется их устойчивость.

При этом надо обратить внимание вот на какое обстоятельство: разрушение л и т е р а т у р н ы х кано-

нов совершалось одновременно с пышным развитием этикета в реальной жизни. Изучение зависимости снижения роли литературных канонов от подъема значения этикета в государственной практике представляет очень большой интерес для литературоведения.

В самом деле, обрядовая сторона жизни Русского государства достигла высокой степени развития в XVI в. Литература вынуждена была воспроизводить содержание разрядных книг, чина венчания на царство, описывать сложные церемонии. Литературе как искусству угрожала серьезная опасность. Одновременно писатели стремятся поэтому оживить церемониальную сторону своих описаний реально наблюденными подробностями. Усложнение этикета встречается с ростом реалистических элементов в литературе, о причинах которого мы будем говорить в дальнейшем. Это парадоксальное сочетание усложнения литературного этикета с усилением элементов реалистичности отчетливо заметно, например, в «Казанской истории». Вот как описывается в ней открытие заседания боярской думы. Бояре садятся на свои места согласно местническим традициям и произносят подобающие случаю речи. Перед выступлением русских войск устраивается их смотр, воины являются «изодевшеся в пресветлая своя одеяния и со всеми отроки своими, тако же и добрыя своя коня во утварех красных ведуще», и особо подчеркивается, что все было именно так, «яко достоит быти на ратех воеводам»[6], то есть что все совершалось согласно этикету. Но вот то обстоятельство, что собранного в Москву войска было так много, что в городе не было места ни по улицам, ни «по домам людским», и приходилось размещаться около посадов «по полю и по лугом в шатрех своих», а царь наблюдал за прохождением войска, стоя «на полатных своих лествицах»,— это уже детали, жизненно наблюденные и никаким этикетом не предусмотренные.

Точно так же происходит столкновение развития этикета с развитием склонности конкретизировать изложение в прямой речи. Речь Грозного к своим воеводам в «Казанской истории» в точности воспроизводит отдельные формулы из обращения русских князей к дружинникам перед битвами, но, в отличие от кратких княжеских ободрений XII—XIII вв., речь Грозного пышна и пространна, отдельные формулы конкретизированы,

сравнения развиты, им придана наглядность, смысл их разъяснен.

Этим же путем идет и подновление этикетных формул. Так, например, формула «яко по удолиям крови тещи» приобретает зрительно представимые черты: «...яко великия лужи дождевныя воды́, кровь стояше по ниским местом и очерленеваше землю».

Обобщая, можно сказать, что явления литературного этикета стремятся в XVI—XVII вв. к увеличению, к возрастанию и тем самым от состояния организации и дифференциации переходят в состояние смешения и слияния с окружающими формами. Устойчивый, краткий и компактный вначале, этикет становится затем все более пышным и одновременно расплывчатым и постепенно растворяется в новых литературных явлениях XVI и XVII вв. И это отнюдь не вследствие «внутренних законов» развития литературы и литературного языка. Происходит крушение этикетности вообще, связанное с изменениями существа порождающего ее феодализма. Дело в том, что с образованием централизованного государства пышность этикета возрастает, однако этикет перестает быть жизненно необходимой для феодализма формой идеологического принуждения: в централизованном государстве формы внешнего, прямого принуждения достаточно разнообразны и надежны. Нужна пышность этикета, но не очень необходима его принудительность. Из явления идеологического п р и н у ж д е н и я этикет стал явлением о ф о р м л е н и я государственного быта. Процесс падения литературного этикета совершается поэтому и другим путем: этикетный обряд существует, но он отрывается от ситуации, его требующей; этикетные правила, этикетные формулы остаются и даже разрастаются, но соблюдаются они крайне неумело, употребляются «не к месту», не в тех случаях, когда они нужны. Этикетные формулы применяются без того строгого разбора, который был характерен для предшествовавших веков. Формулы, описывающие действия врагов, применяются к русским, а формулы, предназначенные для русских,— к врагам. Расшатывается и этикет ситуации. Русские и враги ведут себя одинаково, произносят одинаковые речи, одинаково описываются действия тех и других, их душевные переживания.

Яркие примеры этих смешений литературного этикета дает одно из лучших литературных произведений

XVI в.— «Казанская история». Разительное нарушение литературного этикета представляет собой в «Казанской истории» описание выступления русского войска из Коломны. Автор «Казанской истории» говорит о русском войске в образах, которые раньше можно было применить только к войску врага: русских воинов было так много, как у вавилонского царя, когда он наступал на Иерусалим: «... яко же о приходе вавилонскаго царя ко Иерусалиму и пророчествова Иеремея: от яждения бо, рече, громов колесниц его, и от ступания коней и слонов его потрясется земля, сице быть зде. И поиде царь князь великий чистым полем великим х Казани со многими языцы реченными, служащими ему, с Русью, и с татары, и с черкасы, и с мордвою, и со фряги, и с немцы, и с ляхи, в силе велице и тяжце зело, треми пути, на колесницах и на конех, четвертым же путем реками, в лодиях, водя с собою воя шире Казанския земли». Перед нами описание выступления врага Русской земли с «двунадесятьми языками», но отнюдь не великого князя русского с русским войском. Элементы этого описания взяты из описания нахождения Батыя на Киев в Ипатьевской летописи [7]. Царь Иван Грозный подступает к Казани «не хуждеше Антиоха явленнага егда прииде Иерусалим пленовати». Правда, автор «Казанской истории» делает оговорку: «... но он (Антиох.— *Д. Л.*) неверен и поган, и хотяше закон жидовский потребити, и церков божию осквернити и разорити, се же (Иван Грозный.— *Д. Л.*) верный и на неверных и за беззаконие к нему и за злодеяние их прииде погубити их», но оговорка эта не спасает неловкости, и дальнейшее описание прихода русских войск под Казань прямо напоминает обычные подступы вражеского войска на Русь: «И наполни (Грозный.— *Д. Л.*) всю Казанскую землю воями своими, конники и пéшцы; и покрышася ратью поля и горы и подолия, и разлетешася аки птица по всей земли той, и воеваху, и пленяху Казанскую землю и область всюде, невозбранно ходяще и на вся страны около Казани и до конец ея. И быша убиение человеческая велика, и кровми полияся варварьская земля; блата и дебри, и езера и реки намостишася черемискими костми. Земля бо бе Казанская реками, и ёзерами, и блаты велми наводнена. За согрешение же к богу казанских людей лета того ни едина капля дождя с небеси на землю не паде: от солнечного бо жара не-

проходныя тыя места, дебри, и блата, и речица вся преизхоша; и полцы рустии по всей земле непроходными пути безнужно яздяху, кои любо камо хотяше, и стадо скотия предугоняху». Этот своеобразный плач по Казанской земле представляет собой неслыханное нарушение этикета, и нарушение это не единственное; подобные нарушения встречаются на каждом шагу: воинские формулы сохранены, но применяются они и к своим и к врагу без особого разбора. Литературная «воспитанность» автора «Казанской истории» ограничивается немногими оговорками, подчеркивающими его сочувствие русским, и только. Сходство Ивана Грозного с врагом увеличивается оттого, что, подступив к Казани, Иван дивится ее красоте, так же как Меньгу-хан дивился красоте Киева: «... и смотряше стенныя высоты и мест приступных, и увидев, и удивися необычной красоте стен и крепости града». Как и в «Повести о разорении Рязани Батыем», казанцы бьются на вылазках против русских: «един бо казанец бияшеся со сто русинов, и два же со двема сты».

Описание приступа русских войск к Казани напоминает описание осады Рязани Батыем: русские приступают к Казани день и ночь сорок суток, «не дающи от труда поспати казанцем, и многи козни стенобитныя замышляющи, и много трудящеся, аво тако, ово инако, инии же что успеша и ни чем же град вредиша; но яко великая гора каменная, тверда стояху град и недвижимо никуда же, от силнаго биения пушечнаго ни шатаяся, ни позыбаяся. И недомышляхуся стенобитнии бойцы, что сотворити граду».

Речи казанцев необычны для врагов. Они исполнены воинской доблести и мужества, верности родине, ее обычаям и религии. Казанцы говорят друг другу, укрепляя себя на брань: «Не убоимся, о храбрыя казанцы, страха и прещения московскаго угауби (так! — *Д. Л.*) и многия его силы руския, аки моря биющагося о камень волнами и аки великаго леса шумяща напрасно, селик имуще град наш тверд и велик, ему же стены высокия и врата железная и люди в нем удалы велми, и запас мног и доволен стати на десять лет в прекормление нам. Да не будем отметницы добрыя веры нашия срацынския и не пощадим пролити крови своея, да ведоми не поидем в плен работати иноверным за чюжей земли, християном, по роду меншим нас и украдшим благо-

словение». В уста казанцев вкладываются формулы плача Ингваря Ингоревича из «Повести о разорении Рязани Батыем». Отчаяние казанцев описывается так, как раньше описывалось бы только отчаяние русских. Казанцы говорят: «Где есть ныне сокрыемся от злыя Руси. И приидоша бо оне к нам гости немилыя и наливают нам пити горкую чашу смертную». Правда, неловкость такого лирического отношения к душевным переживаниям врагов смягчается последующими словами о «горькой чаше», которую, в свою очередь, казанцы заставляли когда-то пить «злую Русь»: «...ею же (то есть чашей этой.— *Д. Л.*) мы иногда часто черпахом им, от них же ныне сами тая же горкая пития смертная неволею испиваем». Нарушения этикета простираются до такой степени, что враги Руси молятся православному богу и видят божественные видения, а русские совершают злодеяния, как враги и отступники. Эти странные нарушения этикета можно было бы попытаться объяснить тем, что автор «Казанской истории» был пленником в Казани и, может быть, даже тайным сторонником казанцев, но уместно напомнить, что автор «Повести о взятии Царьграда» XV в. Нестор Искандер был также пленником у турок, но ни одного случая нарушения литературного этикета у последнего наблюсти невозможно. Сочувствие же автора «Казанской истории» русским и Грозному не вызывает сомнений. Да и самое количество списков «Казанской истории», обращавшихся среди русских читателей, свидетельствует о том, что перед нами произведение, отнюдь не враждебное русским.

Нарушения литературного этикета в «Казанской истории» имеют сходство с нарушениями единства точки зрения на действующих лиц в Хронографе 1617 г. Автор «Казанской истории» смешивает этикет в отношении русских и их врагов, подобно тому как автор Хронографа 1617 г. совмещает дурные и хорошие качества в характеризуемых им лицах[8]. И тут и там разрушается примитивно морализующее отношение к объекту повествования, с тем только различием, что в Хронографе 1617 г. это разрушение проведено глубже и последовательнее. <...>

Таким образом, разрушение системы литературного этикета началось еще в XVI в., но целиком эта система не была разрушена ни в XVI, ни в XVII в., а в XVIII в. частично заменена другой. Особо отметим, что разру-

шение этикета совершалось прежде всего в светской части литературы. В сфере церковной литературный этикет был нужнее, и здесь он сохранялся дольше, хотя Аввакум и устраивает против него настоящий бунт, впрочем больше похожий на самосожжение, ибо литературный эффект этого бунта против этикета мог существовать только до той поры, пока продолжал еще существовать и сам литературный этикет, питавший в этом отношении творчество Аввакума. И в самом деле, активно разрушительный стиль Аввакума, несмотря на всю его привлекательную силу, не имел продолжения... <...>

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, доп. Л., 1971, с. 95—98, 103—121.

---

[1] См.: *Ключевский В. О.* Древнерусские жития святых как исторический источник. М., 1871.

[2] См.: *Орлов А. С.* 1) Об особенностях формы русских воинских повестей (кончая XVII в.).— ЧОИДР, 1902, кн. IV, с. 1—50; 2) О некоторых особенностях стиля великорусской исторической беллетристики XVI—XVIII вв.— ИОРЯС, т. XIII, кн. 4, 1908 и др.

[3] *Якубинский Л. П.* История древнерусского языка. М., 1953, с. 102—103.

[4] Здесь и далее Житие цитируется по кн.: *Абрамович Д. И.* Жития св. мучеников Бориса и Глеба и службы им. Пг., 1916.

[5] См.: *Лихачев Д. С.* Повести о Николе Заразском.— ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 338.

[6] Здесь и далее текст цитируется по кн.: «Казанская история». Подг. текста, вст. ст. и примеч. Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1954.

[7] Ср. в Ипатьевской летописи под 1240 г. (ПСРЛ, т. II. Спб., 1908, стлб. 784; «...и не бе слышати от гласа скрипания телег его, множества ревения вельблуд его, и рьжания от гласа стад конь его. И бе исполнена земля Руская ратных».

[8] *Лихачев Д.* Человек в литературе древней Руси. Изд. 2-е, с. 14—22.

О. В. Творогов

СЮЖЕТНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ В ЛЕТОПИСЯХ XI—XIII вв.

<...> Переход от информации о событиях к описанию их — лишь первый шаг на пути к сюжетному повествованию. Различные элементы описания — конкретные детали и подробности — встречаются в летописи довольно часто, но рассказом является не просто совокупность их, а сюжетное повествование, где названные элементы обладают особой, художественной функцией. Всякий рассказ, и летописный в том числе, сюжетен: он повествует о событии, отбирая и распределяя отдель-

ные факты, используя элементы описания не только для наглядности и убеждения читателя в достоверности изображаемого, но прежде всего для художественного обоснования авторского отношения к предмету рассказа, обоснования его «концепции действительности», каковой, по словам Е. С. Добина, является сюжет. Фабулу (в нашем случае — перечень событий, являющихся материалом для летописца) преобразует в сюжет летописного рассказа желание средствами художественного повествования или доказать какую-то мысль, например заклеймить преступление, прославить подвиг или добродетель и т. д. (телеологический сюжет), или же просто рассказать о каком-то знаменательном событии, выделив его из среды прочих, как наиболее интересное, любопытное, поучительное (амбивалентный сюжет). Этой задаче подчиняются все элементы описания, становясь элементами сюжета; сюжетную функцию приобретает прямая речь, подробность становится сюжетной деталью, а в отдельных случаях — «сильной деталью», представляя собой как бы фокус сюжета, его кульминацию, с предельной ясностью и художественной убедительностью доводящую до читателя основную идею рассказа.

Обратившись к летописным рассказам, мы заметим, что определить их границы в ряде случаев окажется довольно сложно: рассказ как бы незаметно вырастает из предшествующих погодных записей и так же незаметно «растворяется» в них. «Естественные» границы такого рассказа, например границы летописной статьи,— явление иного, историографического плана. Поэтому далее мы будем употреблять термин «рассказ» для обозначения сюжетных фрагментов летописи, не забывая об отсутствии четких границ таких рассказов в самом летописном повествовании.

В летописи мы встречаем два типа рассказов. Для «Повести временных лет» наиболее характерны рассказы-предания, или, как мы будем их называть, летописные сказания. Для летописей, продолжающих «Повесть временных лет», напротив, более типичны повествования о событиях, современных летописцу. Эти повествования являются летописными рассказами в собственном смысле слова и не нуждаются поэтому в особом определении.

Рассмотрим прежде всего летописные сказания. Они, как полагают исследователи, являются записями или переработками устных преданий и легенд. Неважно, ле-

жит ли в основе сказания действительное событие, позднее окруженное легендарными или фантастическими подробностями, или же оно является вымышленным в самой основе, но обязательной чертой сказания является изображение события исключительного, поражающего слушателя и читателя своей необычайностью; только в этом случае легенда может существовать, передаваться из поколения в поколение. Именно таковы сказания о смерти Олега, о мудрости Ольги, жестоко отомстившей древлянам за смерть мужа, сказание о старце, убедившем печенегов, что осажденные белгородцы имеют «кормлю от земле» — черпают из чудесных, неиссякающих колодцев «сыту и цежь», и т. д. Военная хитрость и находчивость, мужество и сила — вот основные темы летописных сказаний.

Одним из наиболее характерных для этого типа летописных рассказов является сказание о первой мести Ольги [1]. Киевский князь Игорь убит древлянами. «Реша же деревляне: «Се князя убихом рускаго; поимем жену его Вольгу за князь свой Мал и Святослава, и створим ему, яко же хощем». Замысел древлян — видимо, древлянских «лучших людей» — как бы персонифицирован и превращен при этом в единичное высказывание («реша», т. е. «сказали», а не «говорили»). Затем рассказывается о приезде древлянских «лучших мужей» в Киев. Послы пристают «под Боричевым в лодьи». Летописец подробно объясняет читателю, своему современнику, что это было возможно, так как «тогда вода текущи въздоле горы Киевския, и на подольи не седяху людье, но на горе», напоминает о том, где был «двор княжь», где было перевесище и т. д. Для чего нужны эти подробности, не играющие в дальнейшем повествовании никакой существенной роли? В них можно видеть след устного предания, когда рассказчик, поддерживая живой контакт со слушателями, готов заранее отвести возможные сомнения в истинности своего рассказа.

Аналогичное разъяснение, диссонирующее с лаконичным, рассчитанным в основном на осведомленного читателя изложением летописи, мы встречаем и далее: приведя слова древлянских послов, предлагающих Ольге брак с князем Малом, летописец поясняет: «бе бо имя ему Мал, князю дерьвьску». Это пояснение, вероятно, вызвано тем, что имя могло быть принято за прилагательное «мал(ый)», т. е. «юный». Вернемся к расска-

зу. Завязка его заключена во фразе древлян, читатель осведомлен об их коварных намерениях: брак древлянского князя со вдовой Игоря — лишь способ захвата власти над Киевом. Поэтому радушное обращение Ольги к послам: «Добри гостье придоша!» — должно было насторожить читателя: догадается ли княгиня, что сулит ей и ее сыну предлагаемый брак? «Придохом, княгине»,— отвечают древляне на приветствие Ольги. «Что ради придоста семо?» — спрашивает их Ольга. Древляне начинают расхваливать своих князей, которые «добри суть» и «распасли суть Деревьску землю». Дальнейшая речь Ольги, благосклонно принимающей предложение древлян, и ее желание «почтити» послов «пред людьми своими» — все это нагнетает напряжение, отдаляет развязку. Лишь сообщение, что Ольга велела выкопать «велику и глубоку» яму, проливает некоторый свет на истинный замысел мудрой княгини. Поэтому и последующее приглашение послов «на честь велику», и гордое требование древлян, простодушно повторяющих слова Ольги: «Не едем на конях... ни пеши идем, понесете ны в лодьи», и смиренный ответ киевлян: «Нам неволя... княгини наша хочет за вашь князь», и, наконец, упоминание, что древляне сидели в ладье «в перегбех в великих сустугах гордящеся»,— все это воспринимается читателем как насмешка над недогадливостью врагов, которые торжествуют удачу, не подозревая, что обмануты, что их ожидает суровая расправа. И вот ладья с древлянами сброшена в яму. «Добра ли вы честь?» — издевательски спрашивает их Ольга. «Пуще ны Игоревой смерти»,— покорно отвечают древляне. Перед нами, бесспорно, сюжетное произведение, с определенным отбором и «художественным распределением» событий, с «значащими» деталями, с постоянным стремлением воспроизвести описываемое событие живо, образно. Это стремление проявляется и в том, что летописец уточняет «топографию» места и объясняет имя Мал, и в редком для летописного повествования описания позы — древляне сидят «в перегбех в великих сустугах гордящеся». Сюжетным является и прием изложения, когда читатель уже знает о намерении врагов, но не знают о нем Ольга и киевляне, а затем о намерении Ольги догадывается читатель, но не догадываются древлянские послы. Так создается острый, напряженный сюжет.

Широко известно привлекшее внимание А. С. Пушки-

на летописное сказание о смерти Олега: «И приспе осень, и помяну Олег конь свой, иже бе поставил кормити и не вседати на нь. Бе бо впрашал волхвов и кудесник: «От чего ми есть умрети?». И рече ему кудесник один: «Княже! Конь, его же любиши и ездиши на нем, от того ти умрети». Олег же прием в уме, си рече: «Николи же всяду на нь, ни вижю его боле того». И повеле кормити и́ и не водити его к нему, и пребы неколико лет не виде его, дондеже на грекы иде. И пришедшу ему Кыеву и пребывшю 4 лета, на пятое лето помяну конь, от него же бяхуть рекли волсви умрети. И призва старейшину конюхом, рече: «Где есть конь мой, его же бех поставил кормити и блюсти его?». Он же рече: «Умерл есть». Олег же посмеася и укори кудесника, река: «То ти неправо глаголють волъсви, но все то льжа есть: конь умерлъ есть, а я жив». И повеле оседлати конь: «А то вижю кости его». И прииде на место, иде же беша лежаще кости его голы и лоб гол, и́ сседе с коня, и посмеяся рече: «От сего ли лба смьрть было взяти мне?». И въступи ногою на лоб; и выникнувши змиа изо лба, и уклюну в ногу. И с того разболеся и умре. И плакашася людие вси плачем великим, и несоша и погребоша его на горе, еже глаголеться Щековица; есть же могила его и до сего дни, словеть могыла Ольгова. И бысть всех лет княжениа его 33». В этом сказании особенно интересен редкий для древнерусской литературы прием обратной временной последовательности: оно начинается с вопроса Олега о судьбе коня, которого он не видел уже четыре года, потом рассказывается, почему он расстался с любимым конем, а затем повествование снова возвращается к исходному моменту рассказа — к вопросу Олега. Кульминацией сказания является сцена неожиданной гибели мудрого князя; именно здесь элементы описания выполняют подлинно сюжетную функцию. Узнав, что конь умер, Олег «посмеася и укори кудесника»: предсказание не сбылось! «Все то льжа есть»,— утверждает князь. Он хочет своими глазами убедиться в лживости пророчества и увидеть кости любимого коня. Видимо, не случайно именно эта сцена выписана с необычной для летописи скрупулезностью. Князь «прииде на место, иде же беша лежаще кости его голы и лоб гол, и сседе с коня», и вновь кощунственно «посмеяся» и сказал: «От сего ли лба смьрть было взяти мне?», и даже смело «въступи ногою на лоб».

До самого последнего момента кажутся справедливыми насмешки разуверившегося в прозорливости волхвов Олега; развязка поэтому оказывается совершенно неожиданной и настолько впечатляющей, что благочестивый летописец испугался, как бы читатели не уверовали в пророческий дар языческих волхвов, и вынужден был внести в летопись специальное разъяснение, почему иногда «от волхования собывается чародейство».

Столь же поэтичны и другие сказания, внесенные в ПВЛ, как полагают исследователи, Нестором: сказание о поединке отрока-кожемяки с печенежским богатырем и сказание об осаде Белгорода. В обоих присутствует тот же эффект неожиданности, то же нарочитое отдаление развязки.

Напомним первый рассказ. Печенежские отряды остановились у брода через Трубеж. Приехав к реке, печенежский князь обратился к Владимиру, стоявшему с войском на другом берегу, с предложением решить исход войны поединком богатырей. Напрасно Владимир «посла биричи по товаром, глаголя: «Нету ли такого мужа, иже бы ся ял с печенежиномь?» — и не обретеся никдеже». Наутро пришел печенежский богатырь, «а у наших не бысть». В этот момент «един стар мужь» сказал, что оставшийся дома, видимо младший, его сын необычайно силен и сможет победить печенега. Юношу приводят, для испытания силы он просит прогнать мимо него разъяренного быка и, ухватив его рукою за бок, «выня кожю с мясы, елико ему рука зая». Однако когда печенеги выпустили своего богатыря, который был «превелик зело и страшен», то печенежин посмеялся над своим противником, «бе бо середний теломь». И все же русский отрок одержал победу — «удави печенезина в руку до смерти». Весь рассказ построен на напряженном ожидании развязки: долго не находится охотника вступить в единоборство с печенегом, безвестный старец предлагает послать на поединок своего сына, которого он даже не взял на войну, и, следовательно, юноша не испытанный боец, а простой ремесленник — кожемяка; наконец, перед самым поединком сравнение «превеликого» печенежина и «среднего телом» юноши опять-таки оставляет неясным его исход. Эпилог — торжество неизвестного отрока, которого Владимир делает «великим мужем» и в честь которого называет заложенный на месте поединка город Переяславлем,— пример неожи-

данной и поэтому особенно эффектной развязки. <...>

Переходим к собственно летописным рассказам. В отличие от летописных сказаний они посвящены изображению событий, очевидцем или современником которых был летописец. Летописные рассказы более пространны, сюжеты их, в основу которых положены не легенды с традиционными эпическими коллизиями, а действительные события, уже не отличаются свойственной легендам лаконичностью и стройностью: живые зарисовки отдельных эпизодов перемежаются здесь с сухими пересказами в духе погодных записей или с пространными религиозными и моральными сентенциями. Диалоги и монологи в летописных рассказах более пространны, не носят уже характера фольклорных реплик и афоризмов; порой в них ощущаются попытки воссоздать действительную, живую речь. Прямая речь летописного рассказа эмоциональна, но монолог зачастую превращается в этикетный, в патетическую декларацию персонажа. Летописные рассказы пользуются «сильной деталью», образными описаниями, включают характеристики действующих лиц.

В «Повести временных лет» летописные рассказы встречаются реже, чем летописные сказания. Это рассказы о восстании волхвов в Белоозере, о смерти Ростислава, о посещении кудесника новгородцем и некоторые другие. Наиболее характерным примером летописного рассказа является в «Повести временных лет» рассказ об ослеплении Василька Теребовльского, уже рассматривавшийся в работах Д. С. Лихачева[2] и В. П. Адриановой-Перетц[3]. В этом пространном рассказе, охватывающем события 1097—1100 гг., внимание исследователей привлекает в основном та его часть, где повествуется о вероломном пленении князя Василька Давыдом и Святополком, его ослеплении и беседах сидящего под стражей Василька с посланцем Давыда — Василем. Здесь перед нами подлинно сюжетное повествование. Беседы Давыда и Святополка между собой, их обращение к Васильку, подробное описание приезда последнего на двор Святополка, того, как князья ввели его в «истобку», потом покинули ее под подчеркнуто бытовыми предлогами (Святополк пошел распорядиться о завтраке, Давыд — позвать его), а Василька «запроша» и «оковаша й в двои оковы», подробности ослепления Василька, рассказ о том, как полумертвого князя по-

везли во Владимир и дорогой он пришел в сознание, ощутив на теле мокрую, только что выстиранную попадьей сорочку,— все эти подробности становятся здесь сюжетными деталями, помогающими не только передать саму суть событий, но и душевное состояние участников и, главное, отчетливо выражающими авторское отношение к происшедшему. Причем выражающими не прямолинейно, не через осуждающие реплики или комментарии, а косвенно — путем отбора фактов и деталей и умелой, художественной их подачи. К отдельным особенностям сюжетного повествования в этом рассказе мы вернемся ниже. <...>

Выше уже отмечалось, что определяющим при выделении летописных рассказов из погодных записей, на наш взгляд, является стремление летописца не только сообщить о том или ином событии, но и описать его. При анализе летописных рассказов преимущественное внимание обращалось на приемы построения их сюжета, на соотношение «жизненно наблюденных» деталей и деталей или мотивов этикетных. Перейдем теперь к более пристальному рассмотрению самих приемов, благодаря которым информация превращается в описание.

Итак, летопись в своей собственно хроникальной части, т. е. в пределах погодных записей, может быть приравнена к чистой информации. Летописные рассказы содержат уже некую «избыточную информацию», сообщая некоторые частные, не существенные на первый взгляд подробности описываемых событий. Вот пример из «Повести временных лет». Отрок, взявшийся передать просьбу осажденных киевлян, «изиде из града с уздою, и ристаше сквозе печенеги, глаголя: „Не виде ли коня никтоже?“ Бе бо умея печенежьски, и мняхуть й своего. И яко приближися к реце, сверг порты, сунуся в Днепр и побреде». Летописец не ограничивается сообщением, что некий отрок «преиде к воеводе Претичю и рече им»: он упоминает узду в руке юноши, поясняет, что ему удалось провести печенегов, «бе бо умея печенежьски»; останавливается даже на такой, казалось бы, совсем несущественной в описании трагических событий осады Киева детали, что посланный, прежде чем войти в воду, «сверг порты». В приведенном рассказе видна забота летописца о том, чтобы его повествование было наглядным, образным.

Чем же достигается эта образность? Прежде всего

тем, что летописец переходит от сообщения о событиях к описанию действий, воспроизводит цепь последовательных частных движений, помещая персонаж в трехмерное пространство, окружая его — пусть необычайно скупым и едва намеченным — миром вещей. Тем самым мысль читателя направляется по новому руслу: летописец призывает его не только услышать о событии, но и увидеть его. Эта разница наиболее наглядна при сравнении погодной записи и рассказа. Погодная запись сообщает о событии лишь самое необходимое, оно рассматривается как бы «с птичьего полета». Например: «В лето 6473. Иде Святослав на козары; слышавше же козари, изидоша противу с князем своим каганом, и съступишася битися, и бывши брани, одоле Святослав козаром и град их Белу Вежю взя». В рассказе, напротив, присутствуют описания частного, индивидуального — отдельного жеста, зрительно воспринимаемого предмета. Такая беллетризация появляется иногда в наиболее важной кульминационной части рассказа. Так, повествуя о смерти Олега, летописец наиболее подробно описывает прощание князя с останками любимого коня: «И прииде на место, иде же беша лежаще кости его голы и лоб гол, и сседе с коня, и посмеяся рече: „От сего ли лба смьрть было взяти мне?“. И въступи ногою на лоб; и выникнувши змиа изо лба, и уклюну в ногу». Такие же детальные описания мы находим в кульминационных местах и других рассказов «Повести временных лет». Как же зарождались и совершенствовались эти приемы летописного описания?

Большинство из конкретных описаний, встречающихся как в погодных записях, так и в летописных рассказах, принадлежит, применяя термин Б. В. Томашевского, к «связанным мотивам»[4], необходимым для передачи фабулы. Вот несколько примеров. «И повеле Олег воем своим колеса изделати и воставляти на колеса корабля. И бывшю покосну ветру, въспяша парусы с поля, и идяше к граду». Конкретизация действий тут до известной степени вынужденная: летописец должен объяснить хотя бы некоторые подробности этого необычного военного приема легендарного князя. Так же почти обязательными являются и подробности в рассказе о расправе Ольги с древлянскими послами: киевляне «пережьгоша истопку, и влезоша древляне, начаша ся мыти; и запроша о них истобъку, и повеле зажечи я́ от

дверий, ту изгореша вси». То, что баня была зажжена «от дверий»,— немаловажная деталь, она объясняет, почему древлянские послы не смогли покинуть охваченной пламенем «истобки». Но нас, естественно, больше интересуют не такие «переходные» случаи, а примеры, когда установка летописца на воссоздание деталей образной картины более или менее бесспорна. Стремление сделать рассказ более живым, изобразить такие действия или предметы, которые смогут вызвать у читателя яркие зрительные представления, возникает вторично, в процессе совершенствования приемов летописного повествования. Вот, например, описание начала битвы с древлянами: «И сънемъшемася обема полкома на скупь, суну копьем Святослав на деревляны, и копье лете сквозе уши коневи, и удари в ноги коневи, бе бо детеск». Подробности, как именно летело копье, брошенное слабой рукой ребенка Святослава, в рассказе о решающей битве с древлянами — второстепенная деталь, она существенна не для понимания самих событий, но для живого воспроизведения картины, как юный князь «починает» битву. Живой получилась также сцена испытания силы отрока-кожемяки перед битвой его с печенежским богатырем: «И налезоша бык велик и силен, и повеле раздраждити быка, возложиша на нь железа горяча, и быка пустиша. И побеже бык мимо, и похвати быка рукою за бок, и выня кожю с мясы, елико ему рука зая». Эта последняя деталь — «елико ему рука зая» — не только необычайно выразительна, но и характерна для одной из специфических черт летописных описаний — их «динамичности», «глагольности». Действительно, ничего не говорится о могучих руках отрока, не восхваляется его сила, показано лишь, как эта сила проявилась, и показано чрезвычайно убедительно.

«Глагольность» летописного рассказа находит свое выражение в том, что наиболее подробно и дифференцированно описываются действия, реже — качества их, еще реже — предметы и, наконец, совсем редко — качества этих предметов. Рассказывая об обычаях новгородцев, летописец пишет, что они «пережгуть рамяно» «бани древены», «и совлокуться, и будуть нази, и облеются квасом уснияным, и возмуть на ся прутье младое, и бьють ся сами... и облеются водою студеною». Стержнем рассказа является перечисление действий: «пережгуть», «совлокуться», «облеются»; реалии играют

второстепенную роль, являясь лишь объектами действий: «бани древены» топят, «квасом уснияным» и «водою студеною» обливаются, «прутьем младым» хлещутся. Эта второстепенная роль реалий подтверждается и наличием исключительно устойчивых, минимально необходимых определений: «древяный», «уснияный», «младой», «студеный». Атрибутивность в летописи чрезвычайно редка. Эпитет встречается лишь в составе устойчивых формул («сеча зла», «плачь велик» и т. д.), в остальных случаях мы обнаружим по преимуществу лишь минимально необходимые определения: указания на величину, размер (яма «велика», бык «велик и силен», печенег «превелик зело и страшен», «церковьца мала» и т. д.), на материал («Перуна древяна, а главу его сребрену, а ус злат», «ясти деревяными лъжицами, а не сребряными», «в раце мороморяне», «гроб камен» и др.), реже — на внешний вид («красен лицем», «дебел теломь, чермен лицем, великыма очима»); иногда дается очень обобщенная качественная оценка: указание на степень качества («смрад велик», «с трудом великим», «праздник велик», «гласом великым» и т. д.). <...>

Мы видим, что изобразительность и описательность в летописных рассказах занимают весьма скромное место. Основным приемом сюжетного повествования является прямая речь. Д. С. Лихачев, рассматривавший ее функции в летописи, полагал, что «чисто литературные функции прямой речи, употребленной, скажем, для оживления действия, для характеристики действующего лица, для раскрытия его намерений и т. п., были неизвестны летописцам до конца XV века. Вернее, летописцы чуждались такого использования прямой речи, так как это внесло бы в их „своды" элемент вымысла... Если прямая речь внесена в летопись не из книжного или фольклорного произведения, а записана в ней самим летописцем, то она всегда значительна по содержанию. Приводимые слова по большей части исторически важны. Их произносят не безымянные лица, а лица исторические. Слова эти важны как часть самой действительности. Они не подчинены литературным функциям, они вводятся не для „оживления" повествования, не для его „торможения", не для раскрытия мыслей и намерений действующих лиц, а потому, что они важны по своему историческому содержанию. Элемент „сочиненности"

сведен в летописи до минимума. Летопись — прежде всего историческое произведение, и прямая речь в ней — также исторична и документальна»[5].

Сказанное здесь требует, на наш взгляд, некоторых уточнений. Мы предложили бы различать речь документальную, иллюстративную и сюжетную. Документальная речь «исторична» (или считается таковой по преданию), она значительна по содержанию, существенна для понимания исторических событий. К ней мы относим обращения князей к дружинникам, речи, передаваемые ими через послов, или, наоборот, речи горожан к князю и т. д.

Вторую разновидность прямой речи мы находим чаще всего в пределах летописных сказаний. Она еще не выполняет собственно литературной функции — не служит характеристике действующих лиц, не вносит какихлибо дополнительных штрихов в описание. Мы называем ее иллюстративной речью, поскольку основная функция такой речи — «иллюстрация» фабулы, «оживление» описываемых событий. Рассмотрим один из наиболее характерных примеров.

В статье 945 г. в «Повести временных лет» говорится: «В се же лето рекоша дружина Игореви: „Отроци Свеньлъжи изоделися суть оружьем и порты, а мы нази. Поиди, княже, с нами в дань, да и ты добудеши и мы“. И послуша их Игорь, иде в Дерева в дань, и примышляше къ первой дани, и насиляше им, и мужи его. Возьемав дань, поиде в град свой. Идущу же ему въспять, размыслив рече дружине своей: „Идете с данью домови, а я возъвращюся, похожю и еще“. Пусти дружину свою домови, с малом же дружины возъвратися, желая больша именья. Слышавше же деревляне, яко опять идеть, сдумавше со князем своим Малом: „Аще ся въвадить волк в овце, то выносить все стадо, аще не убьють его; тако и се, аще не убьем его, то вся ны погубить“». Введение прямой речи, бесспорно, оживляет повествование: вместо простой констатации факта, что Игорь по совету дружины «пошел в Дерева в дань», летописец как бы воспроизводит само это обращение дружинников, их исполненные обиды и зависти укоры, их лукавые апелляции к тщеславию самого князя («да и ты добудеши...»). Каждое вкрапление прямой речи — всего лишь необходимое звено фабулы; прямая речь почти ничего не добавляет к тому, что будет передано

далее в действии. Характерен даже сам параллелизм в выражениях «поиди, княже, с нами в дань» — «иде в Дерева в дань»; «да и ты добудеши и мы» — «насиляше (Игорь) им, и мужи его»; «идете с данью домови» — «пусти дружину домови»; «а я возъвращюся» — «с малом же дружины возъвратися», и т. д. Однако следует отметить и несомненное присутствие живых разговорных интонаций, своего рода красноречия, как в построенном на антитезе первом обращении дружины («Отроци Свеньлъжи...»), так и в пословичном «коллективном» решении древлян («Аще ся въвадить волк в овце...»).

На этих «коллективных», «хоровых» ответах надо остановиться специально. В летописи князю отвечает обычно некая нерасчлененная масса: дружина, бояре, горожане, народ и т. д. Приведем лишь несколько примеров. С только что приведенной фразой древлян, призывающей к расправе с алчным русским князем, можно сопоставить и слова киевлян из рассказа об осаде Киева печенегами: «И въстужиша людье въ граде и реша: „Несть ли кого, иже бы могл на ону страну дойти и рещи им: аще не подступите заутра, предатися имам печенегом?“». Призванные Владимиром на совет «реша бояре и старци: „Веси, княже, яко своего никто же не хулить, но хвалить“». Иногда говорящие вообще никак не называются. Например: «И узре и́ (Люта.— *О. Т.*) Олегъ, и рече: „Кто се есть?“. И реша ему: „Свеналдичь“». Аналогично в рассказе ПВЛ под 1097 г. об ослеплении Василька Теребовльского: «И поседев Давыдъ мало, рече: „Где есть брат?“. Они же реша ему: „Стоить на сенех“». В то же время речи, приписываемые дружине, горожанам, боярам, сами по себе иногда настолько ярки, образны, эмоциональны, настолько носят на себе бесспорную печать индивидуальности, что не могут быть приняты за «документальное» изображение «голоса» или «мысли» масс.

Истокам прямой речи в летописи посвящены специальные разыскания Д. С. Лихачева. Он указывает на роль устной речи в вечевой и дипломатической практике, на стремление летописца воспроизвести, зафиксировать услышанные им или сохраненные преданием речи [6]. Так рождается документальная прямая речь. Когда же прямая речь начинает употребляться для оживления описания, то основные приемы, присущие документальной речи, сохраняются. Речи важны не столько тем, как

и кем они произнесены, но тем, что они сообщают. Летописец еще не решается отойти от требования документальности, поэтому иллюстративная речь в основном пересказывает то, что происходит, она легко воссоздается на основе самой ситуации.

Обратимся теперь к тем примерам, где перед нами не официальная речь официальных лиц — князя, дружины, городского веча, а речь отдельных, «частных» лиц. Мы могли бы ожидать там меньшей степени обобщенности, большей индивидуальности. Очень характерен рассказ о восстании волхвов в Белоозере. Летописец, казалось бы, мог допустить некоторую вольность, попытаться еще более оживить рассказ, который показался ему настолько интересным и поучительным, что он счел необходимым включить его в летопись. Однако и здесь знакомый уже нам традиционный прием оказался ведущим. В диалоге Яна с волхвами ему всегда отвечают оба волхва: «Рече има Янь: „Постине прельстил вас есть бес; коему богу веруета?". Она же рекоста: „Антихресту". Он же рече има: „То где есть?" Она же рекоста: „Седить в бездне"». И далее на угрозы Яна волхвы вновь «единогласно» отвечают: «Нама бози поведают, не можеши нама створити ничтоже» и т. д. Напомним также включенный в летопись эпизод видения Исаакия, которому опять-таки говорят два беса: «Ве есве ангела, а се идеть к тобе Христос, пад поклонися ему».

Наконец, третья разновидность прямой речи — это сюжетная прямая речь. Она употребляется чаще всего в составе летописных рассказов для передачи частных бесед, внутренней речи персонажа, являясь средством его характеристики. Диалог иногда сопровождается описанием говорящих, их жеста и позы, их настроения. Речь эта эмоциональна, психологична. Во всех этих случаях она является одним из важнейших компонентов сюжетного повествования. Вот несколько примеров такой сюжетной речи.

В «Повести временных лет» рассказывается, как некий новгородец приходит к кудеснику, «хотя волхвованья» от него. Кудесник «по обычаю своему нача призывати бесы в храмину свою. Новгородцю же седящю на порозе тоя же храмины, кудесник же лежаще оцепев, и шибе им бес. Кудесник же, встав, рече новгородцю: „Бози не смеють прити, нечто имаши на собе его же

боятся“. Он же помянув на собе крест, и отшед постави кроме храмины тое... Посемь же поча прашати его: «„Что ради боятся его, его же се носим на собе креста?“» и т. д. В этой оценке обращает на себя внимание органичное вплетение беседы в описание: мы как бы видим ее участников — новгородца, ожидающего, сидя на пороге, «ответа богов», и кудесника, который, поднявшись с пола или ложа, где он лежал «оцепенев», ищет причину неудачи шаманства. Можно возразить, посчитав, что суть этого рассказа в последующем диалоге, когда кудесник рассказывает о своих богах, которые «суть ... образом черни, крилаты, хвосты имуще» и т. д. Однако роль первого вопроса чисто сюжетная: кудесник не просто требует вынести из «храмины» крест, которого боятся его «бози», он как бы смутно догадывается, что его посетитель имеет на себе «нечто ... его же боятся». Таким образом, диалог создает какую-то «ситуацию», некоторое «задержание» действия, помогает акцентировать внимание на кресте — «знаменье небесного бога», которому противопоставляются «бози» волхва.

Другой пример сюжетного диалога — беседа князей Давыда и Святополка с князем Васильком Теребовльским, которого они, подозревая в заговоре, решают пленить. Проанализируем этот эпизод, обратив преимущественное внимание на роль и место прямой речи. Василько приехал «в мале дружине на княжь двор, и вылезе противу его Святополк, и идоша в-ыстобку, и приде Давыд, и седоша». Перед нами не частый в летописи случай, когда беседе предшествует описание обстановки, в которой она происходит. Беседа не только иллюстрирует действие или событие, она сама по себе является предметом внимания, как средство если не характеристики участников беседы, то во всяком случае характеристики психологического состояния, в котором они в данный момент находятся.

Итак, князья сели в «истобке». «И нача глаголати Святополк: „Останися на святок“. И рече Василко: „Не могу остати, брате, уже есм повелел товаром поити переди“. Давыд же седяше акы нем». Это указание на душевное состояние третьего собеседника — немаловажная деталь. С точки зрения фабулы упоминание о молчании Давыда излишне, для сюжета же оно исключительно важно. Когда, оставшись вдвоем с Давыдом, Василько «нача глаголати» ему, то (вновь подчеркнет

летописец) «не бе в Давыде гласа, ни послушанья». Так речь персонажа в совокупности с другими приемами описания становится «сильной деталью», помогает увидеть и пережить изображаемое, проникнуть в душевное состояние героев повествования.

Аналогично построен и диалог Василька с Василием, пришедшим к нему с поручением от Давыда. Рассказ ведется от лица Василия. «И рече ми Василко: „Поседи мало“. И повеле слузе своему ити вон, и седе со мною, и нача ми глаголати: „Се слышю, оже мя хочет дати ляхом Давыд; то се мало ся насытил крове моея, а се хочеть боле насытитися, оже мя вдасть им? Аз бо ляхом много зла творих, и хотел есмь створити и мстити Русьскей земли. И аще мя вдасть ляхом, не боюся смерти; но се поведаю ти поистине, яко на мя бог наведе за мое възвышенье: яко приде ми весть, яко идуть к мне берендичи, и печенези, и торци, и рекох в уме своемь: оже ми будуть берендичи, и печенези, и торци, реку брату своему Володареви и Давыдови: дайта ми дружину свою молотшюю, а сама пийта и веселитася. И помыслих: на землю Лядьскую наступлю на зиму, и на лето и возму землю Лядьскую и мьщю Руськую землю. И посем хотел есм перяти болгары дунайские и посадити я́ у собе. И посем хотех проситися у Святополка и у Володимера ити на половци, да любо налезу собе славу, а любо голову свою сложю за Русьскую землю. Ино помышленье в сердци моем не было ни на Святополка, ни на Давыда. И се кленуся богомь и его пришествием, яко не помыслил есм зла братьи своей ни в чем же. Но за мое възнесенье, иже поидоша береньдичи ко мне, и веселяся сердце мое и възвеселися ум мой, низложи мя бог и смири“».

Рассмотрим этот эпизод и монолог Василька. Значение имеет, казалось бы, такая незначащая деталь, как требование Василька, чтобы их оставили вдвоем: это настраивает читателя на восприятие следующей далее беседы как беседы интимной, искренней, не похожей на те «слова для истории», которые мы находим, например, в погодных записях. Это подтверждается и интонациями речи Василька: «се поведаю ти поистине», «и се кленуся богомь и его пришествием, яко не помыслил есм зла братьи своей ни в чем же». Это подтверждается и характерными чертами построения речи, в которых нам видятся интонации живой, реальной речи, либо воспро-

изведенной по памяти Василием, либо же заново созданной им самим. Мы склоняемся к первому предположению, ибо речь носит характер живой, взволнованной исповеди, а не построенной искусственно для иллюстрации того или иного исторического эпизода. Василько, как действительно взволнованный, а не холодно витийствующий человек, повторяется: он, например, дважды объясняет случившуюся с ним трагедию тем, что «бог наведе» беду за его «возвышение». Ср. также: «Яко приде ми весть, яко идуть к мне берендичи, и печенези, и торци, и рекох в уме своемь: оже ми будуть берендичи, и печенези, и торци, реку брату своему Володареви и Давыдови: дайта ми дружину свою молотшюю, а сама пийта и веселитася». У Василька не было дурных помышлений, направленных против братьев, в этом он старается убедить Василия, и естественно, что следующую фразу он снова начинает со слов «и помыслих» («и помыслих... на землю Лядьскую наступлю на зиму...»). Характерно и начало двух следующих фраз со слов «и посем». Василько рассказывает о всех своих дальнейших планах, подчеркивая, что «ино помышленье ... не было ни на Святополка, ни на Давыда», и в заключение он вновь утверждает, что «не помыслил есм зла братьи своей ни в чем же».

Так же зримо описана и беседа князей на Долобском съезде. Летописец подчеркивает, что оба князя «сели» со своими дружинами «в одиномь шатре». Сначала дружинники Святополка были против похода. Владимир упрекает их в том, что, жалея лошадей, они не жалеют самих смердов. Дружина Святополка «не могоша отвещати». И тогда «рече Святополк: „Се яз готов уже“, и вста Святополк». Этот штрих — когда прервавший смущенное молчание пристыженной дружины выражением решительного согласия Святополк встает, жестом подтверждая свою готовность,— пожалуй, не менее «сильная деталь», чем немота Давыда или окровавленная рубашка в рассказе об ослеплении Василька Теребовльского.

К сюжетной прямой речи мы относим и прямо противоположные по методу и принципам рассмотренным выше диалогам этикетные монологи князей. При том подходе к беллетристическим элементам, который принят в данной главе, важно не то, передают ли эти монологи действительно произнесенные речи или же яв-

ляются (как в большинстве случаев и было) вымыслом летописца. Важно, что они оформляют сюжет, они создают, пусть иллюзорный, искусственный, но в то же время воспринимаемый, видимый и слышимый читателем мир. Этикетный монолог князя сюжетен, поскольку он раскрывает нам князя с той стороны, с какой мы не знали его по действиям, он показывает нам его доброту, его благочестие и братолюбие, он является средством его самохарактеристики. Нет нужды оспаривать взгляд на искусственность таких характеристик, достаточно сослаться на приведенный И. П. Ереминым пример, когда почти дословно совпадают монологи разных князей: Игоря Ольговича и Андрея Боголюбского, Игоря Ольговича и Ростислава Мстиславича, и т. д. <...>

Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Отв. ред. Я. С. Лурье. Л., 1970, с. 35—39, 44—46, 50—53, 55—61.

---

[1] Здесь и далее текст ПВЛ цитируется по изд.: «Повесть временных лет». Ч. I. Текст и перевод. Подготовка текста Д. С. Лихачева. Перевод Д. С. Лихачева и Б. А. Романова. (Серия «Литературные памятники».) М.—Л., 1950. (Можно пользоваться также изд. Памятники литературы древней Руси. XI — начало XII века. М., 1978. Повесть временных лет. Подготовка текста О. В. Творогова, перевод Д. С. Лихачева. Комментарий О. В. Творогова.) См. под 945, 912, 992, 1097, 968, 965, 912, 907, 945, 946, 992, 968, 986 гг.

[2] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, с. 217—219.

[3] *Адрианова-Перетц В. П.* О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.).— ТОДРЛ, т. XVI. М.—Л., 1960, с. 12—15.

[4] *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика. М.—Л., 1930, с. 136—137.

[5] *Лихачев Д. С.* Возникновение русской литературы. М.—Л., 1952, с. 95.

[6] Там же, с. 96—118.

И. П. Еремин

«СКАЗАНИЕ» О БОРИСЕ И ГЛЕБЕ

Так называемое «Сказание» о Борисе и Глебе («Сказание и страсть и похвала святую мученику Бориса и Глеба») — первое крупное произведение древнерусской агиографии. По наиболее вероятному предположению, написано оно было во второй половине XI в.— незадолго до торжественного перенесения гробницы Бориса и Глеба 2 мая 1072 г. в новую церковь в Вышгоро-

де, сооруженную князем Изяславом Ярославичем. Составляя «Сказание», автор (имя его нам неизвестно) пользовался устной легендой и летописью. Сама тема подсказала ему и жанр повествования — мартирий. В «Сказании» нет того, что мы обычно находим в «житиях»: развернутого вступления, рассказа о детстве героя и пр. В центре «Сказания» — агиографически стилизованные портреты Бориса и Глеба и полный напряженного драматизма рассказ об их трагической гибели.

Сказанию предпослана коротенькая экспозиция. Составлена она в форме беглой фактической справки, цель которой познакомить читателя с действующими лицами предстоящего повествования. Здесь находим упоминание о князе Владимире — крестителе Руси, перечень его сыновей (весьма неточный) и некоторые необходимые сведения об основных участниках трагедии — Борисе и Глебе, Святополке и Ярославе. Видно, что автор явно торопился возможно скорее перейти к делу; свидетельствуют об этом и фраза, которой он обрывает экспозицию («Но се остану много глаголати, да не (в) многописании в забытье влезем»), и допущенный им недосмотр (утверждая, что у князя Владимира было двенадцать сыновей, он называет только одиннадцать имен).

В композиционном отношении центральная часть «Сказания» напоминает собою диптих: история гибели Бориса и история гибели Глеба во многом дублируют одна другую; они построены по единому плану и подчас даже дословно воспроизводят одни и те же подробности. О Борисе, например, читаем: *«Таче возьрев к ним* (убийцам) *умиленама* очима и спадшемь лицемь, и весь слезами облиявся *рече:* „Братие, *преступивше,* сконьчаите службу вашю“». Это же читаем и о Глебе: *«Таче возьрев к ним* (убийцам) *умиленомь* и измолкшемь гласемь *рече:* „То уже *приступльше,* сотворите, на неже послани есте“» [1].

Борис в изображении «Сказания» — высокий идеал младшего князя, во всем покорном князьям, старшим в роде. Он — живое воплощение той политической доктрины, которую старшие князья в эту эпоху настойчиво внушали своим вассалам в эгоистической заботе о собственном господствующем положении в стране. Все поведение Бориса в «Сказании» — наглядная демонстрация этой доктрины. Послушный и любящий сын, он по повелению

отца своего, князя Владимира, «с радостью» отправляется в поход против печенегов. На обратном пути он узнает, что отец его скончался и что киевский стол захватил брат Святополк. Дружина предлагает ему пойти на Киев, но Борис отказывается. Он знает, что Святополк готовит покушение на его жизнь, но, в отличие от Вячеслава Чешского, история которого ему известна, ничего не предпринимает, чтобы предотвратить грозящую беду. Он верен долгу вассала и смерть предпочитает измене. Многие речи, которые по ходу действия произносит Борис, носят характер оголенных морально-политических сентенций. В ответ на предложение дружины сесть «на столе отьни» Борис говорит: «Не буди ми възняти рукы на брата стареиша мене, его же бых имел, акы отца». То же повторяет он и перед смертью, обращаясь с молитвой к богу: «Веси бо, господи мой, веси, яко не противлюся, ни въ прекы глаголю, а имыи в руку вся воя отца моего и вся любимая отцемь моимь и ничто же не умыслих противу брату моему». Указанная «программная» черта в облике Бориса автором подчеркивается и косвенно. Когда Бориса подосланные Святополком убийцы ранят, отрок его, «родомь угрин», Георгий (Борис очень его любил и в знак приязни подарил ему «гривьну злату») пожелал разделить участь своего господина, пал на тело поверженного и был убит. Эпизод этот (верность вассала сюзерену) — один из немногих в «Сказании», где агиографический строй повествования нарушается, уступая место уже чисто светской княжеско-дружинной «рыцарской» романтике.

Автор «Сказания» хорошо понимал, что покорность Бориса старшим в роде князьям — качество, которое само по себе еще не дает основания рассматривать Бориса как святого, как «блаженного». Подвиг Бориса нуждался в религиозном обосновании. С этой целью автор «Сказания» олицетворяемую Борисом политическую доктрину поднял до уровня божественной заповеди, а его самого в избытке наделил и чисто христианскими добродетелями: смирением, кротостью, беззлобием, непротивлением злу, покорностью воле божьей, аскетическим отречением от мира и всех его соблазнов. В результате образ Бориса приобрел в «Сказании» еще один новый аспект — стойкого борца за «слово» божье (в ожидании смерти он не случайно утешает себя евангельской цитатой: «Иже погубить душю свою мене ради и моих словес, обря-

щеть ю в животе вечьнем»). И даже — мученика за веру; автор так передает его мысли: «Како предатися на страсть, како пострадати ... и веру соблюсти». Последнее — уже, конечно, невольная дань жанру, обмолвка: вере Бориса никто не угрожал.

Образ Бориса в «Сказании» чрезмерно перегружен содержанием. Чтобы он мог вызвать не только благоговейное удивление, но и живое к себе сочувствие, следовало несколько ослабить его «умозрительность». Это автор и сделал. Он сообщил Борису черты, свойственные рядовому человеку, не «страстотерпцу». В «Сказании» Борис боится ожидающей его судьбы. При мысли, что ему надлежит скоро умереть, он испытывает страх. Автор показывает и рождение и развитие этого чувства. Уже в первом монологе Борис, оплакивая смерть отца, высказывает предположение (из текста неясно, какие у него были для этого основания), что Святополк «о суетии мирскыих поучаеться и о убиении моемь помышляеть». Предчувствие переходит в уверенность. Уверенность все возрастает, растет вместе с ней и тревога. Бориса охватывает «печаль», и «горесть сердечная», и «скорбь смертная». Читатель даже замечает его осунувшийся («унылыи») внешний облик. Накануне смерти (это было в субботу,— сообщает автор) Борис после захода солнца велит «пети вечернюю», а сам уходит в шатер помолиться. Затем ложится спать, но не может заснуть («бяше сон его в мнозе мысли и в печали крепце и страшне»). На рассвете, рано поднявшись, он просит священника начать заутреню; обувается, умывает лицо и тоже молится. Он уже точно знает, что его ждет («быше же ему весть о убиении его»,— пишет автор. Откуда — автор не сообщает; очевидно, свыше). Между тем убийцы подходят к шатру, они слышат голос Бориса, поющего псалмы. Слышит и Борис их «топот (*вар.*: шепот) зол» около шатра. Его охватывает трепет, но он продолжает молиться. Появляются убийцы, и читатель видит их глазами испуганного Бориса; видит «блистание оружия», слышит «мечное оцещение» (лязг мечей).

Скорбная атмосфера, созданная автором вокруг Бориса, в особенности сгущается, когда тот, не в силах сдержать сердечного сокрушения, проливает слезы — обильные, заливающие все лицо, «горькие» и «жалостливые», сопровождающиеся тяжкими вздохами и стенаниями. Это не простые слезы. Они — дар, который бог

посылает «избранникам» своим. И они заразительны. При виде Бориса, проливающего слезы, все окружающие его «на Льте» (на берегу реки Альты, где Борис был убит) возмущаются духом и тоже начинают «плакати» и «стенати». Сцена эта («хоровой плач») — одна из художественных находок автора.

Во многом напоминает Бориса в «Сказании» и его брат Глеб. Верный своему долгу вассал, он такой же добровольный мученик, как и Борис. Когда Святополк зовет его в Киев: «Приди вборзе, отець зоветь тя, и не сдравить ти вельми»,— он немедленно садится на коня и с малой дружиной отправляется в путь, невзирая на неожиданное препятствие: «...на поле потчеся под ним конь в рове, и наломи ногу мало» (вещее предупреждение?). Невдалеке от Смоленска его настигают посланные Святополком убийцы. Глеб безропотно, не оказывая никакого сопротивления, позволяет убить себя; его же собственный повар по приказу одного из убийц — Горясера зарезал его ножом, «яко агня безлоблива».

Портрет Глеба в «Сказании», однако, не во всем дублирует портрет Бориса: наряду со сходством автор сумел подчеркнуть и различие. Глеб моложе Бориса — и по возрасту, и, следовательно, по иерархии княжеских отношений (Бориса он называет «господином») — моложе и неопытнее. И это автор не только констатирует, но и показывает на ряде мелких деталей. В Киев, по вызову Святополка, Глеб отправляется, ничего не подозревая. В отличие от Бориса, томимого мрачными предчувствиями, Глеб даже и тогда ничего дурного не подозревает, когда от брата Ярослава узнает о смерти отца и о гибели Бориса от руки Святополка. Он только выражает желание (это понятно, если учесть агиографический аспект его образа) «ту же страсть въсприяти», дабы поскорее встретиться с любимым братом, встретиться на небесах, если уже нельзя на земле. При виде убийц, подплывающих к нему на лодке, он не замечает их мрачных лиц, радуется, ожидая от них привета («целования чаяше от них прияти»). О том, что они собираются его убить, он догадывается лишь тогда, когда они стали «скакати» в его лодку, держа в руках мечи, «блещащася, акы вода». Полная неожиданность для Глеба этого их поступка особо оговаривается автором: «...абие всем весла от руку испадоша, и вси от страха омертвеша». Глеб, «телом утерпая» (дрожа, слабея), просит о пощаде. Просит, как

просят дети: «Не деите мене.. Не деите мене!» (здесь «деяти» — трогать). Он не понимает, за что и почему должен умереть («Не вем, что ради или за которую обиду»). Беззащитная юность Глеба в своем роде очень изящна и трогательна. Это один из самых «акварельных» образов древнерусской литературы.

Миру света и добра в «Сказании» резко противопоставляется мир тьмы и зла — в образе князя Святополка. Второй Каин, Святополк уже в начале «Сказания» появляется с эпитетом «окаянный»; эпитет этот затем становится постоянным и сопровождает Святополка до конца его истории. Святополк — злодей по самой своей природе. Он уже родился с печатью греха («от двою отцю»). Он это понимает и сам. «Приложю убо беззаконие к беззаконию»,— говорит он себе, готовясь убить Глеба: терять ему уже нечего, матери своей «греха» не искупить. Он подлежит полному и безоговорочному осуждению и по закону божественному, как братоубийца, и по закону человеческому, как нарушитель порядка, по которому старшие князья должны строго выполнять свои обязанности по отношению к вассалам — младшим князьям, если требуют от них покорности. <...>

Диптих Бориса и Глеба в повествовательной части «Сказания» завершается своеобразным апофеозом: рассказом о том, как бог покарал Святополка Окаянного и как нетленное тело Глеба, поверженное в Смоленске «на пусте месте», перенесли в Вышгород и с «честью многою» похоронили рядом с Борисом. Тут в качестве главного действующего лица впервые появляется князь Ярослав.

В литературном отношении наиболее примечательна первая часть этого рассказа. Ярослав здесь автором «Сказания» поднят на высоту, достойную его убитых братьев. В рассказе устранено все, что так или иначе могло бы снизить его, Ярослава, заданный патетический облик (нет, например, ни слова о том, что смерть князя Владимира застала его среди приготовлений к войне с отцом). Ярослав в «Сказании» — орудие божественного возмездия Святополку-братоубийце. Он — восстановитель порядка в Русской земле, нарушенного «крамолой» старшего брата. «Не терпя» нечестия Святополка, он вступает с ним в борьбу. Узнав, что тот в союзе с печенегами пошел на него походом, Ярослав ведет свои войска навстречу и становится на Альте — на том самом

месте, где был убит Борис. И тут, на Альте, накануне решающей битвы, автор даже показывает читателю Ярослава: «воздев руце на небо» (так в летописях молятся все благочестивые князья), он просит бога покарать злодея, как некогда покарал Каина за убийство брата Авеля, просит Бориса и Глеба помочь ему одержать победу. И бог внял его просьбе. Битва длилась целый день (описывается она в характерном летописном стиле, но очень кратко: мартирий — не летопись). Святополк потерпел поражение. Напал на него бес, и «расслабеша» все кости его так, что не мог он сесть на коня, и побежал он с поля битвы, преследуемый призраками, гонимый гневом божьим с места на место, пока, наконец, слуги, которые несли его на носилках, немощного и потерявшего разум, не добежали до некоей пустыни «межю Ляхы и Чехы», где он и «испроверже живот свой зле»; даже от могилы его долгое время исходил «смрад злыи» — в предостережение всем, кто «си сотворить». Грозное чередование предложений, каждое из которых начинается союзом «и», здесь, в этом эпизоде, выразительно оттеняет центральную для рассказа тему неотвратимого возмездия: «И прибегоша Берестию... И посылахуть противу... И лежа в немощи... И не можааше терпети... И пробеже Лядьску землю...».

Едва ли не самая показательная особенность «Сказания» как произведения литературного — широкое развитие в нем внутреннего монолога. Эта форма прямой речи была хорошо известна греческой агиографии; она не раз встречается у Кирилла Скифопольского. Но в литературу древнерусскую ее впервые внес автор «Сказания». Своеобразие ее в том, что такой монолог произносится действующими лицами повествования как бы «немо» — «в себе», «в сердци», «в уме своемь», «в души своей». Обычно в «Сказании» внутреннему монологу героя повествования предшествует описание внешних признаков крайнего душевного волнения: дрожь («трепет») тела, слезы, от печали или страха они лишаются дара речи, не могут говорить («не можааху ни словесе рещи»); внутренний монолог получает тем самым у автора свою мотивировку. Следует, однако, отметить, что в «Сказании» в монологах этого рода налицо одно непреодоленное противоречие. Они ничем, в сущности, не отличаются от прямой речи, произносимой «вслух». Везде одно и то же: чередование однотипных по структуре предло-

жений, нередко с анафорическим повторением первого слова, риторические возгласы («Увы мне... Увы мне!»), вопросы-обращения, цитаты из «писания», цветистые метафоры, даже созвучия однокоренных слов («от двою *плачю плачюся* и стеню, от двою *сетованию сетую* и тужю»). Только иногда автору удавалось и в рамках этой высокой риторики сообщать этим монологам характер непроизвольного, психологически вероятного самовысказывания. Примером может служить первый монолог Бориса (монолог длинен, и автор, конечно, именно поэтому несколько раз его прерывает): здесь и скорбь о смерти отца, и желание повидать младшего «братьца», и покорность воле божьей, и неуверенность в самом себе (предположение, что в Киеве, если он туда отправится, «языци мнози» будут советовать ему изгнать старшего брата и в конце концов своего добьются — «превратять» сердце его), и мысли о тщете мира сего — длинная цепь горестных размышлений, беспорядок которых по-своему очень тонко отражает удрученное состояние его духа.

Агиограф, а не летописец, автор «Сказания» не придавал большого значения исторической достоверности своего повествования. Рассматривая «Сказание» с этой точки зрения, нетрудно обнаружить в нем и недомолвки и даже прямое невнимание к фактической стороне дела. <...>

В «Сказании», как и во всяком агиографическом произведении, многое условно. Историческая правда в нем полностью подчинена тому комплексу морально-политических, литературных и даже церковно-обрядовых задач, которые автор себе ставил.

В начале «Сказания» есть такой эпизод. По возвращении из похода на печенегов Борис узнает о смерти отца и о вокняжении Святополка. Он принимает решение идти к брату. Он подозревает, что ждет его в Киеве, и, тем не менее, отправляется в путь. Автор трижды говорит об этом: «*идяше* к брату своему», «*идыи же путемь, помышляше...*», «и *поиде...*». Между тем ниже в «Сказании» утверждается, что Борис никуда не ходил, вместе с дружиной стоял на том же месте, где по возвращении из похода расположился станом,— на Альте. В тексте нет и намека, что Борис идти в Киев раздумал, вернулся обратно. Перед нами противоречие, не устраненное и другими поздними редакциями «Сказания», агиографический алогизм, с которым легко мирились и автор, и его читате-

ли. Борис в одно и то же время совершает два поступка, из которых один исключает возможность другого: идет в Киев, стоит на Альте. Допустить это противоречие автора несомненно побудила логика его же собственного повествования. В первом случае Борис, верный своему долгу, должен был пойти в Киев, чтобы делом подтвердить свои же слова: «Иду к брату моему и реку: ты ми буди отець, ты ми брат и стареи». Во втором случае он не мог не остаться на месте, так как здесь дружина дала ему совет: «Поиди, сяди Кыеве на столе отьни». Внешнему правдоподобию автор всегда предпочитал внутреннее правдоподобие излагаемых им событий.

Показательна и сцена убийства Бориса. Заговорщики окружают шатер, где молился Борис, и поражают его сквозь полотнище копьями («насунуша копии»). Но они не убили, а только ранили его. При виде «в оторопе» выбежавшего из шатра раненого Бориса убийцы (их было четверо — имена их называются) говорят друг другу: «Что стоите зьряще? Приступивше, сконьчаим повеленное нам». Борис просит дать ему время помолиться. Угроза убийц («сконьчаим повеленное нам»), однако, остается неосуществленной. Из текста неясно, что же произошло, когда Борис закончил молитву. Приводится только плач (внутренний монолог) его приближенных. Из дальнейшего повествования выясняется, что убийцы, если они действительно привели свою угрозу в исполнение (в тексте об этом не сказано), вторично не довели своего ужасного дела до конца. Борис был только смертельно ранен: «На бору», через который в телеге повезли Бориса в Вышгород, закутанного в шатре, он «начат въскланяти святую главу свою». По приказу Святополка (не сказано, когда и как он успел узнать об этом) посланные им два варяга прикончили Бориса ударом меча в сердце. Итак, в «Сказании» Бориса убивают в два (три?) приема. Факт этот свидетельствует, что автор и в данном случае шел своими путями. Он сделал то, что делали все агиографы — составители мортирий. Жертвуя правдоподобием деталей, он всеми доступными ему средствами пытался предельно усилить драматизм ситуации, наглядно показать, как мучительна и ужасна участь всякого «страстотерпца», погибающего за правое дело. Отмечу, что в Киевской летописи XII в. так же, в два приема, под несомненным влиянием «Сказания», гибнут от руки убийц Игорь Ольгович и Андрей Боголюбский.

Условно в «Сказании» даже время. По воле автора оно иногда явно замедляет свой естественный бег. Показательный тому пример — убийство Глеба в изложении автора. Дело происходит в окрестностях Смоленска на реке Смядыни. Глеб с приближенными плывет на лодке. К нему подплывают, тоже на лодке, убийцы. Когда обе лодки поравнялись, убийцы прыгают с обнаженными мечами в лодку Глеба. Глебу остаются считанные мгновения. Но он успевает всё: не только произнести три монолога, но и, преклонив колена, помолиться. Убийцы надолго как бы застывают в том положении, в каком впервые увидел их читатель,— с поднятыми мечами в руках...

«Похвала», которой «Сказание» заканчивается, переключает его повествовательную часть в другой жанр — в произведение ораторской прозы, в так называемое похвальное слово. По содержанию «похвала» замечательна тем, что подчеркивает общерусское значение культа Бориса и Глеба. Они — небесные покровители Русской земли, ее надежные «столпа и утвержение». Они — грозное «оружие», «меча обоюдуостра», с помощью которых народ русский и его князья охраняют «отьчество» свое от нашествия иноземцев, успешно подавляют как «усобьныя брани» (в феодальной среде), так и всякие «дьяволя шатания» в земле. Слава их выше славы Дмитрия Солунского, прославленного защитника своего родного города Солуни (Фессалоник), ибо они — защитники не одного города, не двух, а всей земли Русской «спасение».

Этой церковно-политической декларации соответствует в «похвале» и праздничная торжественность ее литературного оформления. Риторические восклицания, из которых преимущественно состоит «похвала» в начале, к концу перерастают в молитвенные обращения сперва к святым братьям, а затем к богу. Последние в «похвале» навеяны «Словом о законе и благодати» (его заключительной «молитвой к богу от всея земли нашея»): «... не ослаби (не допусти) ны преданом быти грехы нашими... Но искупи ны от настоящего века зла и дажь ны время покаянию», «не сотвори нас в понос (поношение), но милость твою излеи на овьца пажити твоея».

Еремин И. П. Литература древней Руси (Этюды и характеристики). Отв. ред. Д. С. Лихачев. М.—Л., 1966, с. 18—27.

---

[1] Здесь и далее текст цитируется по изд.: *Бугославський С.* Пам'ятки XI—XVIII вв. про князів Бориса та Гліба (Розвідка та тексти). Київ, 1928.

В. П. Адрианова-Перетц

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ПАМЯТНИКИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XI—XIII ВЕКОВ

<...> Если облик устной народной поэзии XI—XII вв. приходится предположительно восстанавливать, опираясь на слабые в общем отражения ее в литературе этого времени, и лишь гипотетически намечать, в чем сказались фольклорные традиции у автора «Слова о полку Игореве», то исследование проблемы отношения этого памятника к литературным традициям, предшествующим ему, современным и следующим за ним, строится на прочной основе: литературных памятников этого периода дошло до нас достаточно, чтобы судить о высоком уровне литературной культуры домонгольского периода. Часть этих памятников сохранилась даже в рукописях XI—XIII вв. (два Изборника Святослава 1073 и 1076 гг., Успенский сборник XII в. с сочинениями русских авторов и переводными, на грани XIII и XIV вв. переписанный текст Хроники Георгия Амартола, переведенной в середине XI в., русский список 1095—1097 гг. Минеи, дающий полное представление об украшенной стилистике византийской гимнографии в славянском переводе, и т. д.).

Многочисленные исследователи — историки, литературоведы и лингвисты — изучали в разных аспектах связи «Слова» с этой литературой. И хотя мы не можем еще считать исчерпанным весь материал, содержащийся в этих источниках для характеристики того, как автор «Слова» пользовался традиционными представлениями и их стилистическим выражением, в чем он отступал от них, творчески развивая, однако уже и достигнутые результаты позволяют прийти к неоспоримому выводу: «Слово о полку Игореве» — литературное произведение.

Этот вывод отменяет не только прямолинейное отнесение «Слова» к народной поэзии в статьях В. Г. Белинского: «Слово» — прекрасный, благоухающий цветок славянской народной поэзии», «со стороны выражения, это — дикий полевой цветок, благоухающий, свежий и яркий» [1]. Наблюдения, которыми подтверждается определение «Слова» как литературного памятника, делают неоправданными и попытки представить дошедший до

нас текст «Слова» поздней записью произведения, первоначально существовавшего в виде устной песни или «сказа».

Летописи XI—XII вв. дали историкам и литературоведам богатый материал для характеристики исторических реалий «Слова». Итоги своих наблюдений над «историческим и политическим кругозором автора» Д. С. Лихачев подвел в следующем заключении: «Автор «Слова» — человек широкой исторической осведомленности. Он внимательный читатель «Повести временных лет» и вместе с тем наслышан в народной исторической поэзии. Он имеет свои отчетливые представления о русской истории, хотя эти представления и являются представлениями поэта, а не историка, при этом поэта XII столетия»[2]. Объединяя, как и Боян, «оба полы сего времени», автор «Слова» вспоминает события и князей XI в., но, «минуя всех князей первой половины XII в., упоминает только князей — своих современников»[3]. Это обстоятельство определило лаконизм некоторых сообщений автора о современных ему событиях. Обращаясь к читателям («братие»), автор уверен, что они тоже осведомлены об исторических фактах своего времени, и потому иногда заменяет конкретный рассказ поэтическим образом, передающим в обобщенном виде лишь оценку события или вызванное ими настроение. Так, автор, рассчитывая, что его читателям известно, как неодинаково задели набеги половцев, после поражения войск Игоря, разные области Русской земли, пишет: «А въстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми»; «се у Римъ кричатъ подъ саблями половецкыми, а Володимиръ подъ ранами». <...> Знал читатель и о недавней победе Всеволода Суздальского над волжскими болгарами, поэтому для него понятен был гиперболический образ его могущества в призыве к Всеволоду: «Ты бо можеши Волгу веслы раскропити, а Донъ шеломы выльяти». <...> Среди граффито XI и XII вв. Киевской Софии есть несколько, фиксирующих те или иные события, называющих исторические имена. Сделанные современниками, эти записи опускают дату события или, назвав месяц и день, не сообщают год, пропускают отчество князя, хотя одноименных князей в данный период было несколько, не уточняют место, где произошло событие. Автор «Слова», надеясь также на осведомленность и память современников,

в поэтическом образе давал иногда лишь намек, правда очень точный и раскрывающий главное в событии.

Если летописные рассказы наряду с устными преданиями и песнями были источником исторических сведений автора «Слова» о событиях XI в., то летописный язык подтверждает полное соответствие феодальных формул и символов «Слова» понятиям и их словесному выражению XII в. Как отмечает исследовавший эту часть стилистики «Слова» Д. С. Лихачев, «вся терминология, все формулы, все символы подверглись в «Слове» поэтической переработке, все они конкретизированы, образная сущность их подчеркнута, выявлена и все они в своей основе связаны с русской действительностью XII в., и все они в той или иной мере подчинены идейному содержанию произведения» [4].

Традиции феодального воинского стиля XII в. широко отражены и развиты в «Слове». Русское государство автор именует «Русская земля», места кочевий половцев— «поле Половецкое», «земля Половецкая», в соответствии с терминологией, установившейся в XII в. и закрепленной летописями. Но автор «Слова» — поэт, и официальное название Половецкой степи он иногда уточняет: «великая поля... у Дону Великаго» — место схватки с половцами; «поле незнаемо среди земли Половецкыи» «на брезѣ быстрои Каялы», «поле безводно», где жажда «лучи съпряже» русским воинам, где погибли русские дружины.

Д. С. Лихачев показал [5], что символическое значение оружия, коня, стяга в «Слове» повторяет их летописное осмысление и выражено часто в близкой к летописи словесной форме. Повторяются образы защиты и завоевания («отворить» и «затворить» ворота, «подклонить под меч», «потоптать полки»), названия княжеских междоусобий («крамолы», «усобицы», «котора», «лъжа»), формулы для обозначения прославления князей («пѣти славу», «пѣти пѣснь», «въспѣти») и т. д. Нельзя, однако, не заметить, что из воинской стилистики своего времени автор «Слова» отбирал такие выражения, которые своей образностью открывали путь к дальнейшему их художественному развитию (такой поэтической доработке подверглись, например, образы стяга поднятого и упавшего, летописное сравнение «стрелы идяху акы дождь» и т. д.).

Индивидуальные выражения понятий о воинской чести, о долге воина-защитника «Русской земли» в «Слове»

возникли на основе формул, принятых в литературе XI—XII вв. (воины ищут «себѣ чти, а князю славѣ», лучше «потяту быти, неже полонену быти»; князь бьется, «забывъ чти и живота и града Чернигова отня злата стола и своя милыя хоти, красныя Глѣбовны свычая и обычая» и т. д.).

В соответствии с понятиями своего времени автор «Слова» определяет территорию по ее главной реке и цель похода поэтому выражает как желание «испити» из этой реки, если она течет по владениям врага. Так, в речи Игоря сочетания «позримъ синего Дону», «искусити Дону Великаго», «испити шеломомь Дону» и даже гиперболические выражения — «Волгу веслы раскропити, а Донъ шеломы выльяти» — все это то повторение, то свободное варьирование основного образа, известного и летописи: «Пил золотом шеломомъ Дону».

Цель похода в «Слове», как в летописи, не только завоевание, но прежде всего защита «Русской земли»: князья бьются «за землю Русскую», «за обиду сего времени, за землю Русскую, за раны Игоревы, буего Святославлича». Все эти выражения — варианты летописных наказов князьям: «Постерези земле Руское», и обещания воинов: «За Русскую землю головы свое сложити», «не погубити Русскы земле», «мы умираем за Русскую землю» и т. д. Как летописцы, автор «Слова» расширяет обычное понимание слова «раны», определяя им поражение не только Игоря — «за раны Игоревы», но и всего его войска (ср. в летописи: «прогнаша их, давши им рану не малу»). В отличие от летописцев автор «Слова» придает слову «обида» смысл — оскорбление всей страны. В традиции воинского стиля, сложившегося в летописи еще в XI в., «Слово» показывает тревожные приметы, предупреждающие войско о неудачном конце похода,— солнечное затмение, беспокойство птиц и зверей, гроза в утро сражения.

Наблюдения над воинской лексикой и фразеологией «Слова», наиболее полно проведенные Д. С. Лихачевым в указанной статье, свидетельствуют о том, что стилистика, выражающая феодально-военные представления, не была механически перенесена из летописей в «Слово». Так же, как летописцы XI—XII вв., автор «Слова» знал уже вошедшую в живой язык своего времени феодальную терминологию и символику и свободно ею пользовался, подобно тому как его современник, пе-

реводя «Историю Иудейской войны» Иосифа Флавия, легко находил русские эквиваленты для передачи соответствующих греческих выражений. Автор более поздней эпохи не мог бы с такой поэтической свободой дорабатывать эту стилистику, сохраняя точность ее применения. <...>

Прочную основу в литературе своего времени имел автор «Слова», когда он широко применил метафорический способ выражения к отвлеченным понятиям. Многочисленные примеры такой «метафорической конкретизации абстрактных понятий» проходят через весь текст «Слова» [6]. Рядом с метафорой «солнце тьмою путь заступаше» имеем параллельную с отвлеченным понятием: «жалость ему знамение заступи искусити Дону Великаго». В языке «Слова» «крамолу» можно «ковать», усобицы «сеять», «лжу убудить» или «усъпить»; обида «въстала»; «слава на судъ приведе», «зелену паполому постла», «в прадѣднюю славу» можно «звонить», славу можно «похытить», «поделить», из нее «выскочить». «Грозы» Ярослава «по землям текутъ», «печаль течетъ», тоска «разлияся по Русскои земли», «веселие пониче» и т. д. Подобные метафорические словосочетания имеют многочисленные параллели в разных жанрах литературы XI—XIII вв., в том числе и в историческом повествовании, к ней прибегал и русский переводчик Иосифа Флавия.

Обращает на себя внимание, что метафоры «Слова», как и аналогичные им в литературе XI—XIII вв., выражены по преимуществу в глаголах и очень редко — в эпитетах: «сребренеи сѣдинѣ», «сребреныхъ брезѣхъ», «желѣзныхъ плъковъ», «живые струны».

Метафоры «Слова» нередко превращаются в постоянные символы, и с их помощью создаются целые эпизоды — картины, метафорически-символический смысл которых сам автор раскрывает тем или иным конкретизирующим отдельным словом. Так, фраза «быти грому великому, итти дождю стрѣлами съ Дону Великаго» последними словами раскрывает не только метафору «грому великаго» — шума битвы, но и символический смысл всего предшествующего пейзажа: «Другаго дни велми рано... чръныя тучя съ моря идутъ, хотятъ прикрыти 4 солнца, а въ нихъ трепещуть синии млънии», где «чръныя тучя» — половецкие войска, «4 солнца» — русские князья, возглавлявшие поход, «синии молнии» —

блеск оружия. Поле последней схватки с половцами также представлено в метафорическом образе пашни, но на реальное значение этого образа автор сам наводит читателя не отдельным его толкованием, а введенными в образ, снимающими метафору словами: «Чръна земля подъ копыты костьми была посѣяна, а кровию польяна, тугою взыдоша по Рускои земли!» И другая метафора битва-пир строится тем же приемом внутреннего раскрытия: «Ту кроваваго вина не доста; ту пиръ докончаша храбрии Русичи: сваты попоиша, а сами полегоша за землю Рускую».

Тем же способом раскрывается символический смысл речи бояр, толкующих сон Святослава: «Уже соколома крильца припѣшали поганыхъ саблями, а самою опуташа въ путины желѣзны», где слова «поганыхъ саблями» и определение «желѣзны» поясняют, что речь идет о пленении половцами русских князей. Затмение солнца, описанное автором в начале «Слова», дает материал для метафорически-символического изображения страшного поражения: «Темно бо бѣ въ 3 день: два солнца помѣркоста, оба багряная стлъпа погасоста и въ морѣ погрузиста, и съ нима молодая мѣсяца, Олегъ и Святъславъ, тъмою ся поволокоста». Окончание картины выполнено уже вне этой метафоры: «И великое буиство подасть Хинови». Но и без этого окончания символ «два солнца» разъясняется тем, что два «молодая мѣсяца» названы по именам. Символический смысл описания битвы на Немиге подчеркивается самим автором: там «снопы стелютъ головами, молотятъ чепи харалужными, на тоцѣ животъ кладутъ, вѣют душу отъ тѣла».

Яркие примеры подобного способа раскрытия метафор дает в XII в. Кирилл Туровский в «Слове по пасце»[7]. Сначала сопоставление радости христиан, празднующих день «воскресения Христова», с весенним расцветом природы строится в виде двух параллельных картин: «Ныне солнце красуяся к высоте въсходить и радуяся землю огреваеть,— взиде бо нам от гроба праведное солнце Христос и вся верующая ему спасаеть». После шести построенных таким способом сопоставлений весенней природы с историей христианства автор вводит раскрытые им самим метафорические образы: «Ныня ратаи слова словесныя уньца к духовному ярму приводяще и крестное рало в мысьленых браздах погружающе и бразду покаяния прочертающе, семя духовное всыпающе, надежами буду-

щих благ веселяться». В этом эпизоде определения раскрывают смысл земледельческих метафор. Тот же прием повторен в следующих трех метафорических картинках, где использованы образы «рыбарей» на «ловитве» рыбы, «трудолюбивой бчелы», «на цветы възлетающей» и «доброгласных птиц».

Аналогичным примером в Повести временных лет (Лавр. лет., 1037 г.) строится похвала книгам: «Се бо суть реки, напаяюще вселеную, се бо суть исходищя мудрости, книгам бо есть неищетная глубина». Но там же похвала Ярославу составлена из двух параллельных частей, связь между которыми автор раскрывает сам: «Яко же бо се некто землю разореть, другый же насѣеть, ини же пожинають и ядять пищю бескудну,— тако и сь. Отец бо сего Володимер землю взора, и умягчи, рекше крещеньемь просветив. Сь же насея книжными словесы сердца верных людей; а мы пожинаем, ученье приемлюще книжное».

Автор «Слова» однажды прибег к такому истолкованию образа, представляя Бояна во время исполнения им «пѣсни»: «Тогда пущашеть 10 соколовь на стадо лебедѣи: которыи дотечаше, та преди пѣснь пояше», но эта картина охоты с соколом переводится в другой план указанием на темы песен: «...старому Ярославу, храброму Мстиславу, иже зарѣза Редедю предъ пълкы Касожьскыми, красному Романови Святъславличю». Не довольствуясь этим сообщением, автор уточняет дальше смысл каждого члена метафорического образа охоты, как это делает и Кирилл Туровский, вводя лишь отрицание «не» и тем самым приближаясь к устно-поэтическому типу отрицательного сравнения: «Боянъ же, братие, не 10 соколовь на стадо лебедѣи пущаше, нъ своя вѣщиа пръсты на живая струны въскладаше; они же сами княземъ славу рокотаху». Возможно, что к такому обстоятельному объяснению метафорического образа охоты автор прибег потому, что сам этот образ применен им в обычном значении, употребленном им,— сокол-князь, птицы-враги, которых он бьет (ср.: «О, далече заиде соколъ, птиць бья,— къ морю»), а для картинного изображения игры Бояна на гуслях.

Характерной чертой всех развернутых метафорических образов «Слова», в построении которых оно обычно идет, как видно из приведенных литературных параллелей к ним, по пути, знакомому литературе XII в., являет-

ся то, что они органически связаны с применением тех же образов в их прямом конкретном значении. Пейзажи «Слова», свободно переходящие в символически-метафорический план, помогают оттенить настроение, создаваемое у читателя описанием событий, они как бы вводят жизнь природы в ход этих исторических событий. Природа в «Слове» активно участвует в развитии действия, притом на стороне русских воинов. Она предупреждает их о грозящей опасности, хмурится в ожидании поражения, жалеет тех, кто проиграл битву, помогает бегущим из плена, радуется их возвращению на Русскую землю. Природа «Слова» не подчиняет себе человека, хотя и пытается грозными «знамениями» предостеречь его.

Из летописи мы знаем, что солнечное затмение действительно произошло перед неудачным походом молодых князей, и там оно истолковано, согласно библейской традиции, как свыше посланное «знамение». В «Слове» солнечное затмение входит в лирическое вступление, настраивающее на печальный исход дальнейших событий, рядом с другими грозными явлениями; вся природа насторожилась, когда войска двинулись в путь: ночь стонет грозой, будит птиц, волки собрались в оврагах, орлы клекчут, лисицы «брешутъ на чрълеными щиты». Весь этот пейзаж, как и описание раннего утра перед началом битвы, лишен метафорического подтекста. Но, как выше показано, мотив солнечного затмения в метафорическом значении войдет затем в истолкование сна Святослава. Описание утра «другаго дни» также приобрело символический смысл, а не только лирически окрасило картину тяжелого боя.

Итак, пейзажи в «Слове» выполняют разные функции: одни подчеркивают трагическую или — в конце повествования — радостную окраску изображаемых событий, другие придают наглядность рассказу об этих событиях, приближают к читателю воинские картины, представляя их в образах пашни, жатвы, соколиной охоты, свадебного пира.

Пейзажем для этой второй цели широко воспользовался современник автора «Слова»— Кирилл Туровский. Из его «Слова по пасце» можно извлечь широкую картину весеннего пробуждения природы: «Ныне небеса просветишася, темных облак яко вретища съвьлекъше и светлымь въздухом славу господню исповедають... Ныне солнце красуяся к высоте въсходить, и радуяся землю огреваеть... Ныня луна с вышняго съступивши степени

болшему светилу честь подаваеть... Днесь весна красуеться, оживляющи земное естьство... Ныня новоражаеми агньци и уньци быстро путь перуще скачють и скоро к матерем възвращающеся веселяться, да и пастыри свиряюще веселиемь Христа славять... Ныня древа летоpасли испущають и цветы благоухания процвитають и се уже оградни сладъку подавають воню и делатели, с надежею тружающеся, плододавца Христа призывають»[8]. С большим мастерством Кирилл Туровский переводит каждый из элементов этой широкой картины на язык евангельского рассказа о воскресении Христа и повествования о распространении христианства. Но и само описание признаков весеннего оживления природы свидетельствует о наблюдательности и литературном вкусе писателя-монаха, казалось бы далекого от забот «делателей»— земледельцев, «рыбарей», пчеловодов. Епископ Туровский не только почуял «светлый воздух» весны, увидел «новоражаемых агньцев», бегущих к матерям, и услышал благоухание весенних цветов, но и ввел в богословское по теме сочинение художественный образ земной весны, воспользовавшись им для более наглядного, а следовательно, и более убедительного разъяснения чисто богословских вопросов. С автором «Слова» его сблизило это обращение к пейзажу, который он также умело выбрал и с точки зрения его лирического — радостного настроения, и обращение к человеческому труду, образы которого придали наглядность рассказу христианской легенды.

В русской литературе XII в. описания природы вне символического или метафорического их истолкования мы встретим у игумена Даниила, который наравне с «святынями» Палестины уделил внимание во время путешествия и природе ее. <...>

У автора «Слова» картины природы — это обстановка, в которой развертываются трагические события похода Игоря; у Даниила описания природы — фон, на котором шаг за шагом напоминается евангельская легенда о жизни Христа. Сходство обоих авторов в том, что они умели видеть природу и подмечать в ней главное. Акад. А. С. Орлов извлек из текста «Слова» конкретные черты степи («поля чистого», «земли Половецкой»), в которую углубились русские войска: яруги, холмы («шеломени»), реки, болота и т. д., на которых росли степные травы, паслись стада[9]. Так и из «Хоженья» Даниила можно узнать все основные признаки палестинского пейзажа, поз-

накомиться с растительностью и животным миром этого края. Но разница между двумя писателями заключается в том, что первый — поэт и природа для него источник вдохновения и материал для создания поэтических образов, тогда как задача игумена Даниила — дать читателям такое конкретное представление о Палестине, которое заменило бы для них самое путешествие туда. Напомним, что и в «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия иногда в рассказ о событиях вплетается описание обстановки, в какой происходит действие, однако в поэтическую стилистику элементы этих описаний не превращаются.

Богатство и красоту Русской земли «светло светлой и украсно украшенной» показал с помощью пейзажа автор «Слова о погибели Русской земли», только эпитетами обнаруживший свое эмоциональное отношение к русской природе и назвавший все перечисленные им признаки ее «красотами»: «горами крутыми, холми высокыми, дубравами частыми, польми дивными»[10].

Таким образом, наличие в «Слове» и символически-метафорического и конкретного пейзажа находит себе соответствие в памятниках русской литературы XII в. и продолжение в произведении первой половины XIII в. В своем чутком отношении к природе и в способности выразить вызываемые ею настроения ближе всех автор «Слова» к Кириллу Туровскому.

И вне прямого метафорического способа раскрытия темы Кирилл Туровский в торжественном ораторстве иногда как бы перекликается с автором «Слова», оттеняя настроения, вызываемые воспоминаниями о евангельских событиях, посредством сопоставления их с переживаниями человека в семейной жизни. Автор «Слова» подчеркнул мужество Всеволода Святославича, введя в его героическую характеристику интимно личный мотив: молодой князь сражается, «забыв» не только «чти и живота», но и «своя милыя хоти, красныя Глѣбовны, свычая и обычая». После поражения Игоря тоскует вся Русская земля, тужит Киев, стонет «напастьми» Чернигов, и «жены руския» в трогательном плаче изливают скорбь по убитым мужьям. Призывы к князьям выступить «за землю Русскую» переходят в мольбы Ярославны, обращенные к стихиям природы, вернуть ее «ладу» из плена. Кирилл Туровский «Слово на светоносный день воскресения Христова» начинает своеобразным вступлением — сцен-

кой из семейной жизни, чтобы подготовить читателя к рассказу о том, как «скорбь», навеянная воспоминаниями о распятии и смерти Христа, сменяется радостью, вызванной вестью о его воскресении: «Отшедшю бо мужеви в путь далече, жена, скорбьна бывши, детем претить; пришедшю же мужю внезапу, жена веселье неисповедимо приемлет, и дети радостию ликоствують, паче естества обогащаеми»[11]. Автор не пытается здесь раскрывать переносный смысл каждого слова, как он делал это в «Слове по пасце». Он уподобляет лишь настроения, и для большей убедительности такого смелого сопоставления изображает семейную радость преувеличенно: «веселье» жены «неисповедимо», а дети радуются «паче естества обогащаеми». <...>

Изучение самого словарного материала, из которого создана поэтическая стилистика «Слова о полку Игореве», уже в конце прошлого века привело к постановке задачи составления полного словаря этого памятника. Трехтомный труд Е. В. Барсова «Слово о полку Игореве» как художественный памятник Киевской дружинной Руси» (М., 1889) наметил широкую программу изучения «лексикологии» «Слова» и довел лексический комментарий до слова «мя».

Начатую Е. В. Барсовым работу продолжают до сих пор, но по-прежнему уделяя основное внимание лексике, а не словосочетаниям. В 1920-е годы вышел цикл работ акад. В. Н. Перетца, в которых рассматриваются отношения лексики и фразеологии «Слова» к стилистике библейских книг; знакомство с ними читателей домонгольского периода подтверждается их списками XI—XIII вв. или подборкой избранных отрывков в старших текстах Паремийника. В. Н. Перетцем проведено было также сопоставление «Слова» с «Историей Иудейской войны» Иосифа Флавия в русском переводе XII в., сделана сводка наблюдений предшественников, дополненная материалом, извлеченным самим исследователем из летописных и литературных памятников. Так сложился комментарий к «Слову» в его монографии 1926 г. Во всех этих работах В. Н. Перетца четко сформулировано основное требование к подобного рода исследованиям: выбирать для комментирования стилистики «Слова» прежде всего те памятники, в которых представлены разные типы литературного и делового языка домонгольского времени. Особенно тщательно этот принцип проведен при сопо-

ста́влении «Слова» с языком библейских текстов догеннадиевского периода [12].

Когда мы устанавливаем среди элементов «высокого стиля» «Слова» отражения библейской стилистики, следует учитывать, что в литературный язык XII в. она входила не только непосредственно через обращавшиеся в это время отдельные списки или собранные в Паремийнике отрывки. В переведенную на Руси Хронику Георгия Амартола также вошли выдержки, а иногда пересказы эпизодов и из тех частей Библии (особенно ветхозаветных), которых в полном виде древнерусская письменность не имела до конца XV в. Цитировали часто Библию и те византийские произведения «отцов церкви», которые в южнославянских переводах были широко известны в домонгольский период. Таким образом, библейская стилистика впитывалась литературным языком и прямо через библейские книги, и через посредство многочисленных отражений ее в византийском и южнославянском учительном и торжественном ораторстве, в гимнографии, в таких естественноисторических сочинениях, как Шестоднев, Физиолог. Вся эта литература не только обогащала русский литературный язык с XI в. своим способом выражения, но она наравне с Пчелой закрепляла в памяти читателей библейские афоризмы, которыми авторы подтверждали свои мысли. Этим объясняется и то, что русские писатели с XI в. также опираются на авторитет библейских книг, и то, что даже на фразеологии светской литературы отражается стилистика Библии.<...>

Между тем назрела необходимость сосредоточить внимание прежде всего на фразеологии этого памятника: показать, что весь словесный материал, из которого построено «Слово», при всем его художественном своеобразии, вполне соответствует тому способу выражения, который зафиксирован в разных типах книжного и народного письменного языка домонгольского времени, в разных литературных и деловых жанрах. Для такого рода исследования недостаточно уже показать, что отдельные лексемы «Слова» существовали в языке XI—XIII вв.: на первый план выступает изучение их сочетаний. Именно поэтому параллелями к «Слову» могут служить не только прямые соответствия, но и аналогичные по конструкции, по самому художественному замыслу выражения.

Значительный материал для выполнения именно этой

задачи дает работа Д. С. Лихачева, характеризующая воинскую стилистику «Слова». Частично некоторые фразеологические параллели к «Слову» могут быть извлечены и из исследований конца XIX — первой половины XX в. Но задача систематического изучения словосочетаний нашего памятника во всем их объеме, на фоне той разнообразной литературы, по которой мы судим и о мировоззрении человека XII в., и о способах словесного его выражения, еще не ставилась. Эта задача может быть решена лишь общими усилиями литературоведов и историков русского языка, чья помощь особенно необходима при исследовании синтаксических конструкций «Слова», выполняющих определенную стилистическую функцию в поэтическом языке автора.

Стилистический комментарий к «Слову»— это отнюдь не определение «источников», какими будто бы прямо пользовался автор. Конечная цель такого комментария— представить, насколько свободно владел этот автор всеми средствами древнерусской речи, как умело и целесообразно он отбирал из ее богатств наиболее подходящие способы выражения для каждого из элементов сложного содержания своего произведения, как органично слил он их в своем действительно неповторимом индивидуальном стиле.

Стилистические параллели к лексике и словосочетаниям «Слова» показывают, как прочно они связаны со всеми типами литературного и живого языка XI—XII вв.— от делового до устно-поэтического. Элементы каждой из разновидностей языка этого времени использованы им строго в соответствии с характером передаваемого содержания, оттого стиль «Слова» не оставляет впечатления пестрой механической смеси разнохарактерных составных частей— в нем все в точности отвечает стоящей перед автором задаче. Так свободно сплетал и близкий к нему по времени переводчик «Истории» Иосифа Флавия средства разных типов литературного языка для передачи сложного содержания оригинала. Рядом с этим переводчиком и автор «Слова о полку Игореве» именно как мастер художественного слова, овладевший всем богатством книжного и живого языка своего времени, не представляется «необъяснимым», каким пытаются изобразить его «скептики».

Настоящая работа, используя материал, накопленный исследователями, и дополняя его, призывает продолжить

поиски фразеологических соответствий и аналогий к «Слову», которые еще прочнее свяжут этот памятник с литературной культурой своего времени.

«Слово о полку Игореве» и памятники русской литературы XI—XIII веков. Л., 1968, с. 23—26, 30—35, 40—44.

---

[1] *Белинский В. Г.* Собр. соч., т. VI. Спб., 1903, с. 361, 367.

[2] *Лихачев Д. С.* Исторический и политический кругозор автора «Слова о полку Игореве».— В сб.: Слово о полку Игореве. М.— Л., 1960, с. 50.

[3] Там же, с. 10.

[4] *Лихачев Д. С.* Устные истоки художественной системы «Слова о полку Игореве».— В сб.: Слово о полку Игореве, с. 91.

[5] Там же, с. 60—91.

[6] Слово о полку Игореве. Библиотека поэта. Большая серия. Изд. 2-е. Л., 1967, с. 22—23.

[7] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского.— ТОДРЛ, т. XIII, с. 416—417.

[8] Там же, с. 416.

[9] См.: *Орлов А. С.* Слово о полку Игореве. Изд. 2-е, доп. М.—Л., 1946, с. 13—14.

[10] См.: *Бегунов Ю. К.* Памятник русской литературы XIII века. «Слово о погибели Русской земли». М.—Л., 1965, с. 154 (Текст опубликован также в Изборнике, с. 326—327; «Хрестоматии» Н. К. Гудзия, с. 154—155).

[11] *Еремин И. П.* Литературное наследие Кирилла Туровского, с. 412.

[12] *Перетц В. Н.* 1) К изучению «Слова о полку Игореве». II. «Слово» и Библия; III. «Слово» и «Повесть о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия.— ИОРЯС, т. XXIX, 1925, с. 23—55; 2) К изучению «Слова о полку Игореве». IV. Эпитеты в «Слове о полку Игореве» и в устной традиции.— ИОРЯС, т. XXX, 1926, с. 143—204; 3) «Слово о полку Игоревім». Пам'ятка феодальної України—Руси XII віку. Зап. іст.-філ. від. Укр. АН, 1926, № 33; 4) «Слово о полку Игореве» и исторические библейские книги. Сб. ст. в честь акад. А. И. Соболевского.— СОРЯС, т. CI, № 3, 1928, с. 10—14; 5) «Слово о полку Игореве» и древнеславянский перевод библейских книг.— ИпоРЯС, т. III, кн. 1, 1930, с. 289—309.

Д. С. Лихачев

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ЕГО ВРЕМЕНИ

Как это ни странно, «Слово о полку Игореве» меньше всего изучалось как явление культуры своего времени— в связи с тогдашними эстетическими представлениями, с представлениями средневековья о мире и обществе, этическими понятиями и пр. Обычно оно изучалось обособленно — так, будто наши представления о красоте, о добре и зле, о пространстве и времени, об истории и прочем не меняются и не менялись.

Ни один памятник в исследованиях ученых не находится в такой изоляции от своего времени, как «Слово о полку Игореве». Исключение составляют лишь работы языковедов. Последние изучали язык «Слова» как язык XII века, сопоставляли его с языком других памятников той же эпохи. Не случайно поэтому именно эти работы больше всего убеждают в том, что перед нами памятник домонгольского периода.

В дальнейшем я остановлюсь главным образом на эстетических представлениях XI—XIII веков и на том, как эти эстетические представления соотносятся с эстетической системой «Слова о полку Игореве».

XI—XIII века в истории культуры Древней Руси принадлежат так называемому *стилю монументального историзма*. По существу, здесь можно говорить не просто о стиле, а о целой «эстетической формации» (понятие, введенное в науку югославским ученым Александром Флакером). Этот стиль захватывает собой не только все искусства, но в какой-то мере подчиняет себе и естественнонаучные представления, поскольку наука и искусство не были еще четко разделены, а также все бытовые представления о прекрасном. Эта эстетическая формация была характерной не только для Руси этого времени, но распространялась и на ряд других стран: южнославянские и Византию в первую очередь, откуда она и явилась на Русь вместе с письменностью и христианским культом.

Стиль монументального историзма характеризуется прежде всего стремлением рассматривать предмет изображения с больших дистанций: пространственных, временных, иерархических. Это стиль, в пределах которого все наиболее значимое и красивое представляется большим, монументальным, величественным. Стремясь видеть окружающее в рамках представлений этого стиля, летописцы, авторы житий, церковных слов смотрят на мир как бы с большой высоты или с большого удаления.

В этот период развито «панорамное зрение», стремление подчеркивать огромность расстояний, сопрягать в изложении различные удаленные друг от друга географические пункты.

Эстетически ценно и значительно только то, что может быть представлено большим и мощным и что может быть воспринято с огромных расстояний. Вот почему в летописях действие перебрасывается из одного географического

пункта в другой, находящийся на другом конце Русской земли. Рассказ о событии в Новгороде сменяется рассказом о событии во Владимире или в Киеве, далее упоминается событие в Смоленске или Галиче и т. п.

Такая особенность летописного повествования создается не только потому, что в летописи обычно соединяются разные по своему географическому происхождению источники. Особенность эта соответствовала самому духу исторического повествования. Она захватывала читателя, увлекала ощущением пространства истории.

В том, что такого рода «панорамное зрение» при изображении исторических событий было эстетической реальностью, а не случайным следствием соединения различных летописных источников — киевских, новгородских, ростовских, владимирских и т. д., убеждает «Поучение» Владимира Мономаха. В своей автобиографии Мономах ведет повествование так же, как в летописи: соединяет в едином изложении различные географические пункты. Свою жизнь Мономах воспринимает в крайних географических пределах, до которых он доходил в походах, охотах и переездах. Он доходил до Чешского леса на западе, до Волги на востоке, углублялся в половецкую степь на юге, за Сулу, за Хорол, к Дону. Значительность своей жизни он подчеркивает дальностью своих походов, многочисленностью переездов. Он упоминает множество географических пунктов, где он бывал или до которых достигал в походах, и именно этим измеряет свой «труд», дело своей жизни. Оценивая княжение умершего князя, летописец пишет: «...а се княже седение: мир держа с околными сторонами, с Ляхы и с Немци, с Литвою, одержа землю свою величеством олны по Тотары, а семо по Ляхы, по Литву» (Ипат. лет., под 1289 г.).

Автор «Слова о погибели Русской земли» говорит о ее былом благополучии опять-таки с высоты огромных дистанций: «Отселе до угор, и до ляхов, до чахов, от чахов до ятвязи и от ятвязи до литвы, до немець, от немець до корелы, от корелы до Устьюга, где тамо бяху тоимичи погании, и за Дышючим морем, от моря до болгар, от болгар до буртас, от буртас до чермис, от чермис до моръдви,— то все покорено было богом християньскому языку поганьскыя стра́ны...» В сущности, все «Слово о погибели» написано как бы с высот этого «панорамного зрения».

Приступая к проповеди, или к житию святого, или к историческому сочинению, авторы как бы испытывали необходимость окинуть взором всю землю. Так начинает Кирилл Туровский свое «Слово о расслабленном»: «Неизмерьна небесная высота, ни испытана преисподняя глубина». Так начинается и «Чтение» о Борисе и Глебе. Сама «Повесть временных лет» также открывается описанием самых общих судеб вселенной и дает превосходную по своей наглядности картину Русской земли. <...> Напомню, кстати, и знаменитое начало былины о Соловье Будимировиче, сохраняющее это же ощущение пространства:

Высота ли, высота поднебесная,
Глубота, глубота акиян-море,
Широко раздолье по всей земли,
Глубоки омоты днепровския [1].

<...>

Сознание громадности мира было не только в искусстве, но и в обыденной жизни. Не случайно князья призывали в свидетели своей правоты всю «подънебесную» (Ипат. лет., под 1288 г.).

То же «панорамное зрение» в широкой степени сказывается и в «Слове о полку Игореве». Помимо того, что повествование в «Слове» непрерывно переходит из одного географического пункта в другой, автор «Слова» все время охватывает многие географические пункты своими призывами, обращениями и историческими воспоминаниями. «Золотое слово» Святослава Киевского обходит всю Русскую землю по окружности — ее самые крайние точки. Поражает и та «перекличка», которую ведут мифические существа и действующие лица в «Слове». Див кличет на вершине дерева, велит послушать земле неведомой, Волге, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню, и Тмутороканскому болвану на Черном море. Ярославна плачет на самой высокой точке Путивля — на крепостной стене, над заливными лугами Сейма, обращаясь к солнцу, ветру, Днепру. Девицы поют на Дунае, их голоса вьются через море до Киева.

Каждое действие воспринимается как бы с огромной высоты. Благодаря этому битва Игоря с половцами приобретает всесветные размеры: черные тучи, символизирующие врагов Руси, идут от самого моря, хотят прикрыть четыре солнца. Дождь идет стрелами с Дона вели-

кого. Ветры веют стрелами с моря. Битва как бы наполняет собою всю степь.

Многие отвлеченные понятия воспринимались в эпоху монументального историзма в пространственном, ландшафтно-географическом аспекте. Это прежде всего касается такого важного феодального понятия, как слава. Слава того или иного князя имела прежде всего пространственное распространение. Она измерялась географическими пределами. Она могла достигать границ Русской земли или переходить за них, захватывая окружающие народы. <...>

«Слово о полку Игореве» постоянно говорит о славе, и именно в этих широчайших географических размерах. От войска Романа и Мстислава дрогнула земля и многие страны — Хинова, Литва, Ятвяги, Деремела, и половцы копья свои повергли и головы свои склонили под те мечи булатные. Князю Святославу Киевскому поют славу немцы и венецианцы, греки и моравы. <...>

Пространственные формы приобретают в «Слове» и такие понятия, как «тоска», «печаль», «грозы»: они «текут» по Русской земле, воспринимаются в крупных географических пределах почти как нечто материальное и ландшафтное. То же мы видим и в летописи, где печаль может охватывать города и княжества.

Летопись говорит, что после поражения на Калке «бысть плачь и туга в Руси и по всей земли, слышавшим сию беду» (Лавр. лет., под 1223 г.), «и бысть вопль и въздыхание, и печаль по всем градом и по волостем» (Сузд. лет. по Акад. сп., под тем же годом). При нашествии татар в 1239 г. «тогда же бе пополох зол по всеи земли и сами не ведяху и где хто бежить» (Лавр. лет., под 1239 г.).

«Лютое томление бесурменьское», тоска, печаль всегда изображаются «в ширину», они распространяются «по всей земле» или перечисляются охваченные ими города и княжества. Они подчиняются пространственному восприятию. Ср. в «Слове»: «чърна земля... тугою взыдоша по Руской земли», «въстала обида въ силахъ Дажьбожа внука», «Жля поскочи по Руской земли», «а въстона бо, братие, Киевъ тугою, а Черниговъ напастьми», «тоска разлияся по Руской земли, печаль жирна тече средь земли Рускыи», «уныша бо градомъ забралы, а веселие пониче». И т. д. Печаль, горе, хотя и растекаются по земле, тем не менее лишают людей простора. «Тоска», по

древнерусским представлениям,— «теснота»; трудный же жизненный путь — это «тесный путь».

Представления летописи, «Слова о полку Игореве» и других древнерусских произведений XI—XIII вв. о печали, тоске, туге или веселии как о неких пространственных явлениях, распространяющихся вне человека, в природе, сами по себе глубоко архаичны. Они ведут свое начало еще от того времени, когда личность человека слабо отделялась от окружающего мира. Печаль, горе, веселие представлялись человеку охватывающими не только его, но и окружающий мир. Они казались существующими, как бы разлитыми в природе.

В период перехода к личностному сознанию стало обычным или даже обязательным обращаться в плаче к окружающей природе — горам, рекам, удолиям — с просьбой принять участие в горе, плаче совместно с человеком. «Горы и холмы возвеселитеся со мной», «солнце, горы, холмы и красные дерева плодовитые, плачите со мною». В «Повести о разорении Рязани Батыем» (вторая половина XIII — первая XIV в.) в плаче князя Ингваря Ингоревича говорится: «О земля, о земля, о дубравы, поплачите со мною!» Эти обращения — знак того, что печаль и веселие стали отделяться от человека, но еще не порвали с самой природой своей традиционной связи. <...>

Монументализм XI—XIII вв. имеет одну резко своеобразную особенность, отличающую его от наших представлений о монументальном.

Мы привыкли под монументальностью понимать не только все большое, но и инертное, тяжелое, неподвижное, устойчивое. Однако монументализм домонгольской Руси был связан с прямо противоположным: с быстротой передвижения в больших географических пространствах.

Монументализм домонгольской Руси, ее искусства, ее представлений о прекрасном — это прежде всего сила, а сила выражается не только в массе, но и в движении этой массы. Поэтому монументализм этот особый — динамичный. В широких географических пространствах герои произведений и их войско быстро передвигаются, совершают далекие переходы и сражаются вдали от родных мест. Даже оставаясь неподвижными, в церемониальных положениях, князья как бы управляют движением, происходящим вокруг них.

Летопись повествует о походах, битвах, переездах из

одного княжества в другое. Все события русской истории происходят как бы в движении. Мономах пишет в автобиографии о том, что он «нестижды», то есть более ста раз, ездил из Чернигова в Киев, и ставит себе в заслугу быстроту своих передвижений (он гнался за Олегом «о двою коню»)...

Тот же динамичный монументализм характерен и для зодчества этого времени. Это — зодчество для человека, находящегося в пути. Церкви ставятся как маяки на реках и дорогах, чтобы служить ориентирами в необъятных просторах его родины. <...>

Архитектурные сооружения — это попытки освоить огромные пространства, подчинить себе окружающий ландшафт.

Такое же значение придавалось пространству и в быту. Победа над врагом — это обретение пространства. Повествуя о победах половцев, летописец пишет: «а сим поганым и ругателем на семь свете приимшим веселье и *просторонство*» (Лавр. лет., под 1096 г.). Побеждая, враги распространяются по завоеванной земле: «Татарове же *россунушася* по земли» (Лавр. лет., под 1252 г.). Именно на это обращает внимание летопись.

Напротив того, поражение или пленение — это прежде всего потеря пространства. Пленение — это, кроме того, разлука: разлучаются односельчане, разлучаются братья, плененные разводятся в разные стороны. «Повесть временных лет» рассказывает под 1093 годом, как половцы разделили пленников между собой и как, ведомые в плен, они со слезами отвечали друг другу: «Аз бех сего города», а другие — «Яз сея вси» (то есть села). Под 1146 г. летопись рассказывает, как потерпевшие поражение «разлучишася друг от друга» (Ипат. лет.). Под 1262 г. говорится, что татары «дши (души.— *Д. Л.*) крестьянскыя раздно ведоша» (Лавр. лет.).

Так же точно разлучаются в летописи и в «Слове» Игорь и Всеволод: «ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы» («Слово»); в летописи они «разведени быша» и тоже разлучились. Характерно, что, каясь в плену, Игорь так говорит о последствиях своих междоусобных войн: «тогда бо не мало зло подъяша безвиньнии хрестьани, *отлучаеми* отець от рожений своих, брат от брата, друг от друга своего, и жены от подружий своих» (Ипат. лет., под 1185 г.).

Если для нового времени с его личностным сознанием

пленение — это прежде всего потеря личной свободы, то для раннеколлективистского сознания XI—XIII вв. пленение — это прежде всего разлука и одновременно потеря родины, увод в плен с общей родной земли.

Пространство находится в общем владении. Поэтому поражение — это потеря пространства, связанная с разлукой, а победа — обретение пространства, связанное с единением. Отсюда ясно, что призыв автора «Слова» к единению князей особенно выразительно для своего времени сочетается с призывом к походу на половцев, к победе над ними.

Но вернемся к представлениям о быстроте передвижения в географическом пространстве.

Быстрота передвижения — это символ власти над пространством, в котором князь передвигается. Быстрота похода — символ овладения пространством.

Могущество Романа Галицкого описывается в летописи прежде всего в образах движения: «...устремил бо ся бяше на поганыя яко и лев, сердит же бысть яко и рысь, и губяше яко и коркодил, и прехожаше землю их яко и орел, храбор бо бе яко и тур» (Ипат. лет., под 1201 г...).

Тот же динамичный монументализм очень характерен и для «Слова о полку Игореве». Действующие лица переносятся в нем с большой быстротой: постоянно в походе Игорь, парадируют в быстрой езде «кмети» — куряне, в быстрых переездах — Олег Гориславич и Всеслав Полоцкий; Всеслав, обернувшись волком, достигает за одну ночь Тмуторокани, слышит в Киеве колокольный звон из Полоцка. И т. д.

Неподвижен великий князь Святослав Киевский, но его «золотое слово» обращено из Киева «на горах», где он сидит, ко всем русским князьям. Движется не он, но зато движется все вокруг него. Он господствует над движением русских князей, управляет движением. То же и Ярослав Осмомысл: он высоко сидит в Галиче на своем златокованом столе, но его железные полки подпирают горы угорские, он мечет бремены чрез облаки, рядит суда до самого Дуная, грозы его по землям текут и он отворяет врата Киеву.

В таком же церемониальном положении изображен и Всеволод Суздальский, готовый вычерпать шлемами Дон, расплескать веслами Волгу, полететь к Киеву. Великий князь церемониально неподвижен, но он среди движения, как бы им руководит.

Эти церемониальные положения князей — типичная черта монументально-исторического стиля XI—XIII вв. Образ князя, высоко сидящего на престоле, подчеркивает еще одну дистанцию — дистанцию феодально-иерархическую между ним и остальными князьями.

Поэтизация средствами установления дистанций способна объяснить, почему автор «Слова» так героизирует в сущности слабого киевского князя Святослава. Важно, что он князь киевский, глава всех русских князей. Это возвышает его над всеми остальными князьями, делает его старым, мудрым и сильным. Он предстает перед читателями высоко «на горах» и высоко по своему феодальному положению, в ореоле иерархической да́ли.

Еще одна дистанция чрезвычайно характерна для стиля монументального историзма: это дистанция во времени, дистанция историческая.

Там, где в искусстве динамизм, там обычно вступает в силу и историческая тема, появляется обостренный интерес к истории. Движение в пространстве тесно связано законами стиля с движением во времени.

Огромный интерес к истории пронизывал собой изобразительное искусство и литературу XI—XIII вв. Религиозная живопись была по преимуществу религиозно-исторической. Новозаветные и ветхозаветные события и персонажи, события и персонажи церковной истории — основные сюжеты стенных росписей и икон. В литературе также главные темы распределяются вокруг священной, всемирной и русской истории. О преобладании исторических интересов в литературе свидетельствует и широкое развитие в Древней Руси летописания с таким великолепным произведением во главе, как «Повесть временных лет». Но преобладание истории в стиле монументального историзма не только сюжетное и тематическое. Для того чтобы объект литературы стал в XI—XIII вв. поэтическим, был поэтически возвышенным, для этого нужна была дистанция не только пространственная и иерархическая, но и историческая.

Событие и действующее лицо, представленное в ореоле истории, приобретали особенную внушительность. Это наиболее отчетливо видно во всех случаях изображения в литературе поражений русских. В рассказе о взятии Владимира татарами в 1237 г. в Лаврентьевской летописи мы читаем: «...створися велико зло в Суждальской земли, яко же зло не было ни от крещенья, яко ж бысть

ныне». В описании взятия Киева Рюриком и Ольговичами в той же летописи под 1203 г. говорится сходно: «...и створися велико зло в Русстей земли, якого же зла не было от крещенья над Киевом. Напасти были и взятья, не яко же ныне зло се сстася». О битве на Калке говорится: «и бысть победа на вси князи рустии, ака же не бывала от начала Русьской земли никогда же» (Сузд. лет. по Акад. сп., под 1223 г.).

Почти в тех же выражениях говорится о битве Игоря и в «Слове»: «То было в ты рати, и въ ты плъкы, а сицей рати не слышано!»

Мы можем довольно четко установить в «Слове» ту «временну́ю дистанцию», которая требуется его автору, чтобы опоэтизировать современность: это приблизительно один век или чуть меньше.

Для того чтобы опоэтизировать события, современные автору «Слова», он привлекает русскую историю XI в. События XII в. для этой цели не годятся, и они для этого нигде им не упоминаются. В самом деле, свои поэтические сопоставления автор «Слова о полку Игореве» делает с историей Олега Святославича и Всеслава Полоцкого, с битвой Бориса Вячеславича на Нежатиной Ниве, с гибелью в реке Стугне юноши князя Ростислава, с поединком Мстислава Тмутороканского и Редеди. Это все события XI в. Автор «Слова» вспоминает певца Бояна — также XI в. История XII в., предшествующая походу Игоря, как бы отсутствует в «Слове» — эстетически она не нужна.

В «Слове о полку Игореве» остро ощущается воздух русской истории. Конечно, представления об истории были представлениями своего времени, и измерения этого исторического времени были не столько летописными, сколько эпическими. «Слово о полку Игореве» не называет точных дат тех или иных событий, что было обязательным для летописи, зато постоянно говорит о «дедах» и дедовской славе. Такое определение времени также часто встречается в летописях.

Отцы и главным образом деды также очень часто упоминаются в проповедях, поучениях и житиях — особенно тогда, когда автор хотел выразить свое эмоциональное отношение к их потомкам, или тогда, когда он хотел сравнить деяния их потомков с деяниями отцов и дедов. Деды и прадеды — это всегда некоторое мерило добродетелей и славы внуков и правнуков.

Митрополит Иларион в «Слове о Законе и Благодати», восхваляя Ярослава Мудрого, обращается к его предкам — славит его отца, деда и прадедов. Он говорит о его предках, «иже славятся ныне и слывут». Владимир Мономах вспоминает в «Поучении» о том, что было «при умных дедех наших, при добрых и при блаженых отцих наших».

Пример отцов и дедов, обычаи отцов и дедов, их наследие, слава отцов и дедов и, наконец, полуязыческая молитва «дедняя и отняя» постоянно упоминаются в летописи, особенно в критические моменты судьбы их потомков.

«Слово о полку Игореве» буквально наполнено проявлениями этого культа предков — дедов и прадедов, но через головы отцов. Это и понятно, если принять во внимание характерную для этого времени «эстетику дистанций», требовавшую промежутка времени большего, чем его давало обращение к отцам и их славе.

В «Слове» постоянно говорится о дедах и внуках, о славе дедов и прадедов, об «Ольговом гнезде» (Олег — дед Игоря). Сам автор «Слова» — внук Бояна, ветры — «Стрибожи внуци», русское войско — «силы Дажьбожа внука», Ярослав Черниговский с подвластными ему войсками ковуев звонят в «прадѣднюю славу», Изяслав Василькович притрепал славу деду своему Всеславу Полоцкому: внуки последнего призываются понизить свои стяги — признать себя побежденными в междоусобных бранях и т. д. и т. п.

Не случайно поэтому и сами русские называются в «Слове» русичами, что вызывало иногда недоумение исследователей. Однако форма эта — русичи — характерна для племенных названий, подчеркивающая происхождение от легендарного предка; радимичи — потомки легендарного Радима, вятичи — потомки легендарного Вятки. В названии же русичи подчеркивается просто, что они «одного деда внуки», а дедом их назван Дажьбог. И в этом проявляется временна́я эстетизация, столь типичная для «Слова».

Стиль монументального историзма, властно подчинивший себе не только изобразительное искусство, зодчество и литературу в XI—XIII вв., но и все вообще эстетические представления, игравшие серьезную роль в феодальном быте, не ограничивался, само собой разумеется,

только принципом эстетизации дистанций — пространственных, временных (исторических) и иерархических.

Историчность монументального стиля соединяется в нем со стремлением утвердить вечность. Вечность не противоречит движению. Это не неподвижность. Библейские события историчны и вечны одновременно. Христианские праздники существуют в данный момент священной истории и одновременно существуют в вечности. История и вечность составляют в средневековье некое диалектическое единство. В отношении эстетическом это единство осуществляется через церемониальность. Средневековая церемониальность и этикетность — это попытка эстетически утвердить вечное значение происходящего и заявить о значительности события.

Поэтому одной из существеннейших сторон монументально-исторического стиля была именно церемониальность, я бы даже сказал — демонстративная церемониальность, хотя церемониальность всегда в той или иной мере рассчитана на демонстрацию и поэтому демонстративна по своей сути.

Церемониальность находилась в прямом соответствии с монументальностью литературы. Она требовала репрезентативности, торжественности, крупных форм, рассчитанных на коллективного зрителя и слушателя. Она требовала не столько изображения действительности, сколько ее оформления, подчинения жизненных явлений торжественным и идеализированным формам.

Литература XI—XIII вв. была церемониальная по формам своего применения, по художественным средствам, к которым она прибегала, по темам, которые она для себя избирала.

В чисто эстетическом плане главный жанр литературы этого периода — ораторский. Ораторское выступление было в этот период частью церемониала — церковного и светского. Частью церковного церемониала были жития святых и сочинения гимнографические. Летописи не предназначались для церемониала, но они в известной мере были церемониальным освещением событий, отбором событий для увековечения их, который также представлял собой известный церемониал. В народном творчестве церемониальное значение имели славы и плачи. Одни предназначались для встреч князей, для их прославления при вокняжении, другие — для похорон и воспоминаний.

Литература и фольклор, таким образом, входили в церемониалы и вместе с тем церемониально оформляли изображаемое.

Не случайно в «Слове» так часто используются такие церемониальные формы народного творчества, как слава и плач. Боян поет славу старому Ярославу и храброму Мстиславу, он свивает славы «оба полы сего времени» и исполняет славу «княземъ» на своем струнном музыкальном инструменте.

Выше уже говорилось, что в «Слове» иноземцы (немцы, венецианцы, греки и морава) поют славу великому Святославу, говорится о плаче русских жен, о пении славы девицами на Дунае.

Описан или упомянут в «Слове» целый ряд церемониальных положений: обращение Игоря к войску, звон славы в Киеве: «Звенить слава въ Кыевѣ... стоять стязи в Путивлѣ». Как на параде, с оружием наизготовку проносятся в «Слове» «свѣдоми къмети» — куряне. Игорь вступает в золотое стремя — момент также церемониальный. После первой победы Игорю подносят трофеи — черленый стяг, белую хоругвь, черленую чолку, серебряное стружие. В церемониальном положении изображен «на борони» Яр Тур Всеволод. О пленении Игоря сообщено как о церемониальном пересаживании из золотого княжеского седла в седло кощеево. В церемониальных положениях изображены в «Слове» Всеволод Суздальский, Ярослав Осмомысл на своем златокованом столе высоко в Галиче, а также окруженный на горах киевских боярами, подающими ему советы, Святослав Киевский.

Своеобразно церемониальное положение Всеслава Полоцкого — он добывает себе Киев — «девицу любу», скакнув на коне и дотронувшись стружием до золотого киевского стола, что напоминает сватовство к невесте в русской сказке (Иванушка скачет на коне и успевает снять кольцо с руки у царевны, сидящей высоко в тереме).

Церемониален плач Ярославны. Она плачет открыто, при всех, на самом высоком месте своего Путивля — на городских забралах, откуда открывается простор Посеймья.

Наконец, завершается «Слово» торжественной церемонией въезда Игоря в Киев и пением ему славы в разных концах Русской земли.

При определении жанра «Слова» следует учитывать

его церемониальность. Древняя русская литература, особенно в этот период, в XI—XIII вв., не знала произведений, предназначенных только для одиночного читателя. Она всегда была рассчитана на обряд, на чтение в тот или иной момент богослужения, бытового случая,— на чтение вслух, для всех или многих. Несомненно, что и «Слово» должно было для чего-то предназначаться: не исключена возможность, что это было ораторское произведение, предназначенное для какого-то светского церемониала, как это думал И. П. Еремин, но вероятнее, как об этом мы уже говорили, это были плач и слава, также имевшие точное обрядовое назначение. Приводимые И. П. Ереминым признаки ораторского жанра в «Слове»[2] распространены во многих произведениях этого периода и не принадлежащих к ораторскому жанру. Ораторские приемы встречаются в летописях и житиях, в хождениях и исторических повестях (особенно в повестях о княжеских преступлениях), так как литературные произведения очень часто были участниками торжеств и обрядов, требовали громкого произнесения.

Монументальность и церемониальность всегда связаны с традиционностью. Церемониальность традиционна по самой своей сути. Чем дальше в глубь времени уходят обряд или церемония, тем они торжественнее. Поэтому церемониальные одежды всегда старинные, а церемониальные формы держатся десятилетиями и веками.

Монументальность, особенно монументальность историческая, должна быть поэтому традиционна. Все три особенности (монументальность, историчность, традиционность) поддерживают друг друга.

К сожалению, у нас очень мало данных, чтобы судить о том, насколько традиционны многие формы в том жанре, в котором было создано «Слово о полку Игореве». Однако эти данные все же отчасти есть.

С одной стороны, мы встречаемся с образами, метафорами, оборотами «Слова о полку Игореве» в русской, украинской и белорусской народной поэзии нового времени, а это само по себе свидетельствует о том, что все они были не только в народной поэзии, но и в самом «Слове» глубоко традиционными.

С другой стороны, поэтические образы в «Слове» тесно связаны с образами, лежащими в основе политической (феодальной) и военной терминологии его времени, и это опять-таки говорит об их традиционности. Образы

не придумывались, не изобретались автором «Слова» — они брались из жизни или стали традиционными в литературе, но также, в свою очередь, восходили к феодальной и военной терминологии. <...>

Монументализм XI—XII вв. имеет целый ряд и других признаков и свойств. Так, например, монументализму свойственна особая лаконичность, краткость. В произведениях монументального стиля обычно мало орнаментики — монументальность требует выразительности при немногословии. Это касается, например, характеристик людей и населения той или иной местности. В летописи такая лаконичность и «геральдичность» в характеристиках постоянна. Владимирцы говорят о ростовцах: «то суть наши холопи каменьници» (Лавр. лет., под 1175 г.). Об ольговичах и половцах говорится в летописи, что они «скори бяху на кровопролитье» (Ипат. лет., под 1151 г.), «переяславци же дерзи суще» (Лавр. лет., под 1169 г.), «смоляне дерзи к боеви» (Сузд. лет. по Акад. сп., под 1216 г.) и т. д.

То же самое видим мы и в «Слове». Вспомните «свѣдомых кметей» — курян, Ольгово храброе гнездо, храбрые полки Игоря, железные полки Ярослава Осмомысла и пр.

Особую роль в церемониальном, монументальном стиле литературы играли афоризмы, приписываемые обычно каким-то древним мудрецам или просто вкладываемые в чьи-то уста: «Яко инде глаголеть: «Скырт река злу игру сыгра гражаном», тако и Днестр злу игру сыгра Угром» (Ипат. лет., под 1229 г.), «Выйде Филя, древле прегордый, надеяся объяти землю, потребити море, со многими Угры, рекшю ему: «един камень много горньцев избиваеть», а другое слово ему рекшю прегордо: „острый мечю, борзый коню — многая Руси“» (Ипат. лет., под 1217 г.), «О, лесть зла есть! якоже Омир пишеть, да обличена же зла есть, кто в ней ходить, конець зол приметь; о злее зла зло есть» (Ипат. лет., под 1234 г.), «якоже премудрый хронограф списа: „якоже добродеянья в векы светяться“» (Ипат. лет., под 1257 г.). Ср. в «Слове»: «рекоста бо брать брату: „Се мое, а то мое же“», «Рекъ Боянъ... „Тяжко ти головы кромѣ плечю, зло ти тѣлу кроме головы“», «Тому вѣщей Боянъ и пръвое припѣвку, смысленый, рече: „Ни хытру, ни горазду, ни птицю горазду суда божиа не минути“».

Одна из сторон церемониальности — истовая нетороп-

ливость и своеобразная полнота в перечислении всего того, что участвует в церемонии. Эта полнота преследует цели не столько информационные, сколько украшающие и напоминающие присутствующим о том, что входит в церемонию.

Церемония — это некий процесс, некое длительное, разворачивающееся в пространстве и во времени действо, действо, которое может быть заранее известно не только распорядителю церемоний, но и присутствующим. Особенно важны поэтому в церемонии последовательность в демонстрации неких равных и соподчиненных членов. <...>

В летописи описывается татарское нашествие. Татары пришли на Рязань, требуя у рязанских князей «десятины во всем: в князех, и в людех, и в конех — десятое в белых, десятое в вороных, десятое в бурых, десятое в рыжих, десятое в пегих» (Сузд. лет. по Акад. сп., под 1237 г.).

То же самое и в «Слове». «Чрьленъ стяг, бѣла хорюговь, чрьлена чолка, сребрено стружие — храброму Святъславличю». Или: «дивъ... велитъ послушати — земли незнаемѣ, Влъзѣ, и Поморию, и Посулию, и Сурожу, и Корсуню», «Орьтьмами, и япончицами, и кожухы начашя мосты мостити», «съ черниговьскими былями, съ могуты, и съ татраны, и съ шельбиры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольберы».

Разные формы перечислений в «Слове» нуждаются в специальном изучении, особенно в связи с проблемой ритмики «Слова». С точки же зрения стилистического требования полноты, столь характерного для монументально-исторического стиля, стоит сопоставить эти перечисления со стремлением в «золотом слове» Святослава обратиться ко всем русским князьям поименно. Если практически достаточно было бы просто призвать всех русских князей, как единое сообщество, не перечисляя каждого, выступить в объединенный поход против половцев, то чтобы придать обращениям церемониальность, необходима была именно их «полнота»: обращение к каждому из князей лично. Князь киевский Святослав обращается к князьям, соблюдая феодальный этикет.

Весьма важно отметить, что перечисления в «Слове» падают на те объекты, которые требуют именно церемониальности; дань, добыча, народы и племена («черниговские были»: «съ могуты, и съ татраны, и съ шельби-

ры, и съ топчакы, и съ ревугы, и съ ольберы»), покоренные страны («Хинова, Литва, Ятвязи, Деремела»), народы, поющие славу Святославу («ту нѣмцы и венедици, ту греци и морава»). <...>

«Слово» откликается не только на эстетические представления в литературе и искусстве. Оно как бы включено в раму тех эстетических норм, которые существовали в самой жизни, в феодальном быте времени.

Новейшая поэзия не имеет особо выделенной категории явлений, которые представляли бы собою как бы особый резервуар эстетических ценностей. В принципе современный поэт может эстетически сублимировать любое жизненное явление. В современной нам литературе почти отсутствует деление явлений самих по себе на эстетические и антиэстетические. Эстетическим или антиэстетическим может быть только *подход* к явлениям жизни. Это закономерное следствие расширения сферы поэзии и уступки в ней первого места нюансам, обертонам, ассоциациям, позволившим вскрыть эстетические ценности в любом явлении и в любом понятии.

В средневековой литературе, напротив, первенствующее место занимает явление в своей основной сущности, его основная функция, его всесторонность и как бы всеобщность.

Поэтому в средние века выделены определенные категории жизненных явлений, которые признаются эстетически ценными и откуда по преимуществу черпается поэтическая образность.

Это одно из проявлений того монументализма, который сохраняет свое значение и в последующее время, после XIII в., хотя и подвергается постоянной эрозии, совершенно сменившей почву поэзии в новое время.

Иерархическое устройство общества отразилось в установленной в нем иерархии эстетических ценностей. В литературе эстетически ценно прежде всего все то, что связано с высшим светским слоем феодального общества. Именно светским, а не церковным. Это может показаться странным, но этому есть свои основания: внешнее и далеко не последовательное отрицание «земной» красоты черным духовенством. <...>

К этому мы еще вернемся. Сейчас же обратим внимание вот на что. Два княжеских дела считались в этот период наиважнейшими: война и охота. Именно о своих «путях» (то есть походах) и «ловах» (то есть охотах)

рассказывает, как мы видели, в своем «Поучении» Владимир Мономах. Те же два княжеских дела как наиважнейшие подчеркиваются и в летописи.

Красиво оружие воина, красиво все, что связано с боевым конем, красива княжеская охота — особенно соколиная. И даже тогда, когда нужно подчеркнуть величие дела церковного подвижника, он сравнивается с воином, его дело объявляется воинским делом и сам он — «воин Христов».

«Красота воину оружие и кораблю ветрила»,— говорится в «Слове некоего калугера о чь[тении] [к]ниг», включенном в «Изборник» 1076 года (л. 2 об.). В том же Изборнике с оружием сравнивается молитва («велико оружие молитва», л. 229), с оружием же сравнивается человеческое тело: «оружье бо наше есть тело, а душа — храбъръ» («храбъръ» — богатырь, л. 240).

Образ воина, подобно Всеволоду Буй Туру «стоящего на борони»,— это также по-своему эстетически канонизированное представление о красоте. И опять-таки оно находит себе подтверждение в том же Изборнике: «любить князь воина стояштя и борющагося с врагы» (л. 216).

Все вышеприведенные цитаты взяты из статей сугубо церковного содержания, но эстетическим идеалом для каждого из монахов остается все же светский идеал воина, именно образ воина стоит впереди церковного подвижника.

О красоте оружия воинов неоднократно пишет и летопись, редко отвлекающаяся от строго деловитого изложения и аскетически обнаженная от всякой образности: «блистахуся щити и оружници подобни солнцю» (Ипат. лет., под 1231 г.), «велику же полку бывшю его (Даниила Галицкого.— *Д. Л.*), устроен бо бе храбрыми людми и светлым оружьем» (там же). Красоту оружия отмечает обычно и «Хронограф»: «якоже въставше слнце на златыа щиты и на оружиа, блистахуся горы от них».

Феодосий Печерский говорит в своем «Поучении о терпении и милостыни»: «...воину Христову лепо ли есть ленитися? Да или то они за тщую славу и изгыбающую не помнять ни жены, ни детей, ни имениа. Да что мню имение, еже есть хуже всего, но и главы своея ни в что же помнять, дабы им не посрамленым быти».

О способности воина забыть о своих ранах в бою пишет и летопись. Даниил Галицкий в битве на Калке «младеньства ради и буести, не чюаше раны бывши на

телеси его» (Užд. лет. по Акад. сп., под 1223 г.). Князья Мстислав Мстиславич и «Володимер» Рюрикович, «укрепляя» своих новгородцев и смольнян, говорили им: «забудем, брате, домов, жен и дети» (там же, под 1216 г.). Радость, заставляющая воина забыть в пылу битвы или после нее о своих ранах, неоднократно описывается в летописи и в других случаях. Ипатьевская летопись рассказывает о Романе Брянском под 1264 г., что когда он отдавал «милую свою дочерь, именемь Олгу, за Володимера князя, сына Василькова», он на радостях забыл о своих ранах: «И в то веремя рать приде Литовьская на Романа; он же бися с ними и победи я́, сам же ранен бысть и немало бо показа мужьство свое, и приеха во Брянескь с победою и честью великою, и не мня ранен на телеси своемь за радость».

Поразительно близок идеалу воинской увлеченности сражением образ Всеволода Буй Тура. В пылу битвы он забывает свои раны и своих близких: «Кая раны дорога, братие, забывъ чти и живота, и града Чрънигова отня злата стола, и своя милыя хоти, красныя Глѣбовны, свычая и обычая?» <...>

Обращу еще внимание на одну сторону военных образов «Слова». Битва, как известно, сравнивается в «Слове» с жатвой, и этот образ обычно сопоставляется с аналогичными образами народной поэзии.

Однако образ этот существует и в книжности. Враги избивают людей, «аки на ниве класы пожинаху» (Сузд. лет. по Акад. сп., под 1216 г.), или о татарах: «а все людие секуще, аки траву» (там же, под 1238 г.).

Не случаен в летописи и противостоящий войне образ мирных пахарей, ратаев. Война — это прежде всего гибель пахарей. В речи Владимира Мономаха на Любечском съезде, обращенной к князьям с призывом защитить Русскую землю от набегов половцев, читаем: «и половчин приехав ударить и́ (смерда) стрелою, а кобылу его поиметь» (Лавр. лет., под 1103 г.).

Переходим теперь ко второму слою эстетических ценностей — охоте, и при этом соколиной по преимуществу. Владимир Мономах начинает свою биографию со слов: «А се вы поведаю, дети моя, труд свой, оже ся есмь тружал, пути дея и ловы с 13 лет» (Лавр. лет., под 1096 г.). Княжеский «труд» для Мономаха, как мы уже указывали, это «пути» и «ловы». Как одну из главных добродетелей князя называет охоту и Ипатьевская летопись.

В ней под 1287 г. прославляется как охотник Владимир Василькович Волынский: «Бяшеть бо и сам ловечь добр, хоробор, николи же ко вепреви и ни к медведеве не ждаше слуг своих, а быша ему помогли, скоро сам убиваше всяки зверь; тем же и прослул бяшеть во всей земле, понеже дал бяшеть ему Бог вазнь (удачу.— *Д. Л.*) не токмо и на одиных ловех, но и во всемь, за его добро и правду». Впоследствии, уже в XVII в., царь Алексей Михайлович составляет чин соколиной охоты и пишет в нем: «И зело потеха сия полевая утешает сердца печальныя, и забавляет веселием радостным, и веселит охотников сия птичья добыча. Безмерна славна и хвальна кречатья добыча. Удивительна же и утешительна и челига (самец кречета.— *Д. Л.*) кречатья добыча. Угодительна же и потешна дермлиговая переласка (особого рода перелет птицы дремлика.— *Д. Л.*) и добыча. Красносмотрительно же и радостно высокова сокола лет». Составленный Алексеем Михайловичем «Урядник Сокольничьего пути» — это не только уложение об охоте — это поэтический гимн красоте соколиной охоты.

Вот почему в Древней Руси даже в сухое летописное изложение вторгается сравнение стрельцов с соколами: «приехавшим же соколомь стрелцемь, и не стерпевъшим же людемь, избиша е́ и роздрашася» (Ипат. лет., под 1231 г.).

Восемь раз в «Слове» употребляется образ сокола по отношению к князьям и воинам, однако образами охоты «Слово» буквально пронизано. Природа в «Слове» — это по преимуществу та природа, которая увидена глазами охотника.

Стиль монументального историзма XI—XIII вв. далеко не исследован. Предстоит еще многое сделать для выявления его особенностей. Эти особенности лежат не только в эстетических принципах. Существуют, по-видимому, и некоторые этические принципы, общие для произведений этого времени и тесно связанные с принципами эстетическими. Существует некоторое характерное для этого периода отношение между фольклором и литературой. Есть и известная эстетическая сосредоточенность на определенных темах, мотивах. Внимание людей этого времени выделяло в окружающем их мире однородный ряд фактов, как эстетически ценный.

В целом многие традиции, обычаи, привычки слива-

лись с эстетическими принципами, становились характерными для этого периода признаками стиля, пронизывавшего не только все искусства, включая литературу, но и весь жизненный уклад XI—XIII вв. Перед нами не столько стиль, сколько «эстетическая формация» (термин А. Флакера).

Обращаясь к «Слову о полку Игореве», отметим его полную подчиненность принципам этого стиля. Если есть различия между «Словом» и летописью, житиями и другими произведениями этого периода, то различия эти обусловлены только различиями жанра. <...>

Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978, с. 40—74.

---

[1] Древние российские стихотворения, собранные Киршею Даниловым (Серия «Литературные памятники»). М.—Л., 1958, с. 9.

[2] *Еремин И. П.* Литература древней Руси (Этюды и характеристики.). М.—Л., 1966, с. 144—163.

Ю. М. Лотман

«СЛОВО О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» И ЛИТЕРАТУРНАЯ ТРАДИЦИЯ XVIII — НАЧАЛА XIX в.

<...> Идея сильной централизованной власти, представлявшая для ... историков XVIII в. норму политического мышления, автору «Слова» просто неизвестна. Он надеется на братский союз и единство действий многих князей-феодалов, а не на замену их власти какой-либо иной, политически более оправданной системой. Зло он видит лишь в характерах князей, в их поведении как правителей, в отсутствии в их политике того нравственного и патриотического начала, того «смердолюбия», которое было так резко подчеркнуто в сочинениях Владимира Мономаха. С этим связано и различие в отношении автора «Слова» и политиков XVIII в. к «князьям». Автор «Слова», видя в князьях, которые «розно несут» Русскую землю, источник всех бед, спасения ждет от них же. Он надеется на то, что князья возродят былое единство, верность крестному целованию, что брат перестанет говорить брату: «Се мое, а то мое же». Поэтому автор «Слова» не только осуждает

князей как виновников «невеселой години», но и прославляет их как будущих спасителей Русской земли, поэтизирует их образы, любуется их мощью и рыцарским удальством. Подобное отношение естественно для человека, погруженного в описываемую им атмосферу, автора-современника, настолько пропитанного представлениями своего времени, что даже осуждая современность, он может ей противопоставить лишь «очищенный», возведенный к идеалу образ ее же. <...> Иным был подход мыслителя XVIII в. <...> Все герои «Слова» могли быть для него лишь прямолинейно отрицательными персонажами. Перед судом веры в спасительность идей централизации, государственной дисциплины и целесообразности подчинения «вельмож» воле монарха ни один из них не смог бы устоять. Сама яркость и полнокровность их характеров, мощь, привлекающая автора «Слова», делающая каждого, даже эпизодически упомянутого в «Слове» князя лично-своеобразным, непохожим на других — в глазах мыслителя-рационалиста и художника-классициста XVIII в. были скорее недостатками, чем достоинствами. Ведь само право на власть давалось, по представлениям последнего, лишь в обмен на добровольный отказ от всей полноты индивидуального счастья, игры страстей, ценой сурового самоподчинения велениям государственного долга. Бесспорно, дорогой для автора «Слова» «Буй-Тур» Всеволод, забывший в жару битвы «своя милыя хоти красныя Глѣбовны свычая и обычая», был в глазах рационалиста XVIII в. вдвойне недостоин высокого сана правителя: и как государь, участвующий из личного честолюбия во вредной для государства войне, и как политик, находящийся во власти женского «свычая и обычая» — чувства, унижающего правителя. Только отрицательное отношение мог вызвать и весь ряд с любовью перечисляемых автором «Слова» князей: Всеволода, Рюрика, Давыда, галицкого Ярослава Осмомысла, Романа, Мстислава и других. Их доблесть, богатство, храбрость их дружин не могли в его глазах возбудить симпатии к властителям, не выполнившим государственного долга, и «вельможам», нарушившим приказ государя. Ведь в его глазах они были лишь «вельможами», а киевский князь «государем», который мог только «приказывать». Но и сам этот «государь» — великий князь Святослав — мог восприниматься лишь как слабый, т. е. плохой монарх, а так как политический облик был и кри-

терием оценки персонажа,— лишь как отрицательный герой.

Наконец, сам сюжет — рассказ о неудачной и государственно бесполезной битве — не мог быть для сознания XVIII в. источником высоких, «эпических» и лирических эмоций. Он мог войти в литературное сознание лишь как негативный материал. А сознание XVIII в. было нормативным, чуждым историзма, и то, что представлялось правильным ему, представлялось и правильным вообще. Подделка под старину мыслилась лишь как воспроизведение старинных сюжетов. Мысль же о том, что прошедшая эпоха могла иметь свои представления о государственной этике, просто не уложилась бы в голове рационалиста XVIII в. Таким образом, весь материал «Слова» подходил бы лишь для произведения сатирического, которое могло бы представить для читателя XVIII в. интерес, если бы содержало аллюзии на какие-либо события современности (как, например, изображение анархии аристократического правления в эпических произведениях Тредиаковского), но никак не могло бы претендовать на роль национально-героической эпопеи.

<...> Тем более осуждения вызвала бы попытка современника переделать «Задонщину», заменив единство — раздробленностью, подчинение воле самодержца—недисциплинированностью, а победу — поражением.

Так выглядело бы «Слово» как произведение XVIII в. на фоне традиции, восходящей к ломоносовско-татищевской школе историков, писателей и публицистов эпохи классицизма. Но как соотносится оно с новыми литературными явлениями, возникшими во вторую половину столетия — просветительством и предромантизмом? <...>

В отношении к старине, к истории в интересующий нас период обозначались две тенденции, которые можно определить как просветительскую и антипросветительскую. Первая связана была с решительным отрицанием существующего феодально-крепостнического порядка. Весь реальный общественный строй объявлялся перед судом разума несостоятельным, уродливым и достойным уничтожения. Вместе с ним отрицанию подвергался и весь ход исторического процесса. История — длинная цепь заблуждений, кровавых предрассудков, тирании и рабства. Историческая реальность воспринималась как прямая противоположность теоретически заложенным в

человеке возможностям. С этой точки зрения изучение тех исторических дисциплин, которые стояли в центре внимания политических писателей предшествующего периода,— реального права, государственного права, международного права как истории межгосударственных договоров и обязательств (именно политико-юридические правительственные акты интересовали, в первую очередь, историков эпохи рационализма), а также истории войн (деяний великих полководцев),— оказывалось занятием не только бессмысленным, но и вредным. Писатели типа Пуффендорфа или Гуго Гроция пытались внести порядок в хаос феодального общества; просветители же считали, что оно подлежит не исправлению, а уничтожению. Руссо упрекал Гуго Гроция за то, что он рассматривал сам факт существования в истории того или иного явления как доказательство его оправданности: «Можно было бы применять метод более последовательный, но нельзя найти метода, более благоприятного для тиранов»[1]. <...>

Это не значит, что история не интересовала просветителей — они постоянно к ней обращались. Однако интерес этот был специфическим. С одной стороны, исторический материал привлекался в негативном плане — как свидетельство заблуждений человечества, попрания прав человека и искажения договорных основ общества. Обильный материал в этом смысле давали история инквизиции и религиозных войн, завоевание колоний, история средневековья вообще. Обращение к средневековому материалу как источнику положительного примера исключалось. В этом смысле примечательно, что даже Карамзин утверждал в своей «Истории» «маловажность для разума» эпохи раздробленности. Однако и такая формула полуосужденья не удовлетворила декабриста Никиту Муравьева. <...> Антинародная сущность княжеской власти для Н. Муравьева обнажается, именно начиная с эпохи уделов. Если «несовершенства воинственного, великодушного народа времен Святослава и Владимира» не встречают суровой оценки, то княжеская политика, начиная с эпохи раздробленности, осуждена безжалостно. <...>

Для просветителя история могла служить и подтверждением идеи народного суверенитета, природного равенства людей, свободолюбия и героизма народа. Стремление использовать исторический материал для обоснования теоретических представлений просветителей о

природе человеческого общества заставляло обращаться к *ранним* стадиям человеческого развития. Здесь надеялись обнаружить равенство и гармонию социальных интересов, соблюдение общественного договора, неущемленный суверенитет народа. Доисторический материал легче поддавался философическому конструированию, лежавшему в основе и художественного, и социально-политического мышления просветителей.

В этом смысле показательно, что если автор «Задонщины» некогда переключил материал «Слова о полку Игореве» в систему политического мышления своей эпохи — времени зарождения централизованного самодержавного государства, то Радищев, познакомившись с памятником XII в., переосмыслил его, как произведение, рисующее свободную, «докняжескую» Русь. «Песни, петые на состязаниях в честь древним славянским божествам»,— произведение, к которому мы еще будем возвращаться в дальнейшем [2]. Обычно при сопоставлении его со «Словом о полку Игореве» подчеркиваются черты влияния памятника древнерусской письменности на замысел Радищева. Для нас интереснее сейчас отметить пути его *переосмысления*. Для того чтобы создать эпическое произведение о древней Руси, Радищев прежде всего избирает тему, которая, согласно его представлениям, может прозвучать как героическая. Эпоха феодальной раздробленности для этой цели не подходит — Радищев отодвигает время действия в глубокую древность, которая рисуется ему как время существования свободной федерации славянских племен, управляемых вечевым порядком. <...> Князья в этом мире — лишь исполнители народной воли, избираемые общенародно на вече. <...>

Естественно, что найти подтверждение подобным воззрениям в прошлом можно было, лишь пройдя мимо реального материала средневековой истории и обратившись ко времени седой старины, дающей обильные возможности для умозрительных построений.

Не менее интересна трансформация сюжета «Слова» в «Песнях, петых на состязаниях». Если взять песнь Всегласа (ибо в дошедшем до нас, видимо, незаконченном тексте она выделяется идейно-художественной завершенностью), то можно отметить определенные черты сходства со «Словом». Здесь, как и в «Слове», описывается столкновение древнерусской дружины с иноземными хищниками, здесь же намекается на грозную опасность, ко-

торая скрыта для будущего славян в эпизоде захвата Новгорода «кельтами». Удача в отдельном походе не должна обольщать славян. <...> Однако в отдаленном будущем жрец все же предрекает победу «преславному народу», пред которым

Ниц падут цари и царства.

Как мы видим, Радищева не отталкивает то, что «Слово» — «трудная повесть», рассказывающая о поражении (стремление переделать сюжет «Слова» в этом смысле будет очень характерно для литературы начала XIX в. ...). И все же трактовка воинской темы ... не удовлетворила Радищева. <...> Понять его можно, лишь выяснив, кто нападает в песне Всегласа на Новгород. Радищев называет захватчиков «кельтами»... <...> Нам станет понятным, кого Радищев имел в виду, если мы вспомним, что автор первого в XVIII в. исторического труда о древней Скандинавии, пользовавшийся у читателей той эпохи безусловным доверием, Малле, в своих трудах по истории Дании утверждал, что древнейшие скандинавы, германцы и шотландцы составляли единый народ, который он называл кельтами. <...>

<...> Таким образом, «кельты» Радищева — это скандинавы, норманны. <...> Какой же смысл имело сюжетное изменение, осуществленное Радищевым? Борьба жителей Киевской Руси с половцами или печенегами была событием глубокого прошлого. Романтическая перекличка освободительной борьбы XII в. с современностью могла возникнуть в обстановке патриотического подъема эпохи наполеоновских войн. Тогда мы действительно встретим в литературе попытки так переосмыслить «Слово о полку Игореве». Но на рубеже XVIII и XIX вв. современникам и в голову не могло прийти, что Россия может стать жертвой иноземного вторжения, а ее территория — театром военных действий. После военных походов Румянцева и Суворова русский человек XVIII в. привык считать возможным театром военных действий Дунай, Альпы, Италию, но никак не Россию. Вторжение Наполеона в Пруссию в 1807 г., приблизившее район боевых операций к границам России, буквально ошеломило русское дворянское общество тех лет. Эту же воспитанную XVIII в. уверенность в неприкосновенности русских границ прекрасно передал Л. Н. Толстой, изображая старика Болконского, до сознания которого

не доходит возможность приближения неприятеля к Лысым Горам.

В конце XVIII в. тема борьбы с половцами воспринималась как чисто историческая. Иной смысл имело повествование о взаимоотношениях славян и норманнов.

К норманнам возводили свое происхождение русские цари, с норманнами официальная историография связывала происхождение самодержавия на Руси. Вопрос о том, были ли основоположниками династии Рюриковичей добровольно приглашены, на чем настаивала правительственная публицистика (ср. сочинение Екатерины II «Подражание Шакеспиру ... из жизни Рурика»), или являлись потомками захватчиков и грабителей, имел прямой политический смысл. На это несколько позже прямо указал М. С. Лунин: «Сказку о добровольном подданстве (новгородцев варягам.— *Ю. Л.*) многие поддерживают и в наше время для выгод правительства» [3]. <...>

Таким образом, в более зашифрованном виде, чем в произведениях досибирского периода творчества, Радищев проводил в этом произведении мысль об исконном республиканизме славян и о самодержавии как результате насилия иностранных захватчиков над народом. <...>

... Как мы видим, Радищев, широко используя «Слово о полку Игореве», не счел его адекватным выражением своего понимания прошлого русского народа; политическое мышление автора «Слова» ему оказалось чуждым. Для того чтобы приблизить новонайденный памятник к своему миропониманию, Радищев вынужден был решительно деформировать всю его идейно-сюжетную структуру.

<...> Реакционная интерпретация средневековья в основном имела две тенденции. Первая — официально-правительственная и ортодоксально-церковная точка зрения. Средние века идеализировались как время социальной гармонии. Поскольку общественная структура средних веков была, в конечном итоге, та же, что и в России XVIII в. (в основе ее лежало крепостничество), такой подход поэтизировал существующие социальные отношения. Феодально-крепостническая Россия представала в «очищенном», возведенном до степени идеала виде. Подобный метод противостоял просветительскому с

его глубокой убежденностью в том, что существующий порядок противоестествен.

Но противостоял он и идейной позиции «Слова о полку Игореве». Это проявлялось в двух коренных вопросах. Во-первых, в «Слове» мы не находим ни одной черты, которая выдала бы в авторе столь заметное в реакционном искусстве XVIII в. стремление перенести в глубь веков русские крепостнические порядки XVIII в., представить их в качестве исконных и естественных, обеспечивающих «поселянину» благоденствие. Автор «Слова» столь же далек от оправдания крепостнических отношений XVIII в., как и от их осуждения,— они ему неизвестны. <...>

«Слово о полку Игореве» породило многочисленные отклики в художественной и научной литературе начала XIX в. <...>... Писатели этого времени воспринимали «Слово» «избирательно», улавливая в памятнике древнерусской письменности лишь те стороны, которые совпадали с их собственными эстетическими представлениями. Мы не можем назвать ни одного литературного произведения начала XIX в., которое воспроизвело бы все идейно-художественное е д и н с т в о «Слова», ни одного критика, который бы осмыслил д о к о н ц а его содержание. <...> Среди многочисленных отражений памятника мы не находим ни одной попытки воспроизведения его сюжетной ситуации. <...> Нарежный перенес действие в эпоху Владимира I и заставил своего героя возвратиться из победоносного похода. Сама идея патриотической поэмы подразумевала в представлении Нарежного (а затем и преддекабристских и декабристских литераторов) требование «важного» содержания. Баяны Нарежного повествуют о событии, которое, в представлении писателя нового времени, значительно более достойно воспевания, чем эпизодический и неудачный поход,— о принятии Русью христианства. <...>

По пути Нарежного пошло значительное число литераторов начала XIX в. <...>

В связи с этим определилась тенденция, опираясь на текст «Слова», «передвигать» время действия памятника в эпоху Владимира или Мстислава — победителя касогов. Так поступал Нарежный в «Славянских вечерах».

В 1808 г. появилась повесть П. Львова, также посвященная Мстиславу. Повесть П. Львова была переделана

в поэму (автором переделки, как установил Ф. Я. Прийма, был Кунгушев). <...>

<...> Кунгушев очень тщательно, можно сказать, рабски следует за текстом и образами памятника, и вместе с тем он решительно переосмысляет его. Так, автор счел нужным, чтобы русские воины оградились не «черлеными щиты», а «верой, верностью, святым крестом» (как видим, вопреки априорному утверждению А. Мазона, «модернизация» в конце XVIII—начале XIX в. шла в ряде случаев по линии усиления, а не ослабления христианских элементов), чтобы добыча оказалась возвращением сокровищ, которые «на святой Руси награблены» (при этом бесследно исчезли «красные девки половецкие», составлявшие для автора воинской повести XII в. не последнюю часть добычи). Но более того: изменилась вся концепция произведения. Автор сам резюмировал ее следующим образом: «После решительной победы, одержанной русскими князьями над половцами, сии наглые враги поклялись: „Николи не воевать на Русь!“» Рылеев перевел из «Слова» лишь отрывок о героях-курянах, пронизанный мажорными тонами, но для создания «думы» обратился к фигуре победителя касогов — Мстислава. Так же поступил и Нарежный. <...>

Таким образом, история литературного освоения «Слова» в начале XIX в. дает прежде всего картину коренного переосмысления его образов, сюжетов и идей. Лишь один из персонажей этого памятника прочно и безоговорочно вошел в литературу раннего русского романтизма. Это был Боян. <...> ...Именно этот эпизодический персонаж «Слова» выдвинулся в литературной традиции начала XIX в. на первый план, заслонив собой и основных героев памятника, и всю сложность идейно-художественной структуры «Слова». Однако дело, вероятно, было не только в том, что недорисованность образа Бояна раскрывала особые возможности для домыслов. Необходимо учитывать и то особое место, которое занял образ поэта в литературной жизни рассматриваемого периода. Различные литературные направления по-разному решали вопрос о роли поэта и поэзии, но для всех он оставался центральным. Стремление отождествить свое представление о поэте с исконной нормой национального искусства заставляло переносить черты идеального поэта, порожденные эстетическими веяниями нового времени, в седую старину и наделять ими образ Бояна. О Боя-

не писали Херасков, Карамзин, Нарежный, Востоков, Жуковский, Рылеев, Языков, Пушкин и несчетное число журнальных авторов. Имя Бояна стало неизбежной принадлежностью «древнерусского стиля». Даже встав на путь реалистического творчества и демонстративно отказавшись от экзотики имен и названий как средства воспроизведения исторического колорита, Пушкин в наброске, призванном восстановить дух Киевской эпохи (отрывок, видимо, связан с замыслом «Русалки»), помянул «громкие Бояна славья гусли».

В зависимости от позиции автора образ Бояна принимал различные очертания. Сравнение его с Оссианом, бардами и скальдами скоро сделалось общим местом. <...>

Однако «оссиановские» краски могли способствовать созданию и иного образа. Певец — воин, борец, повелевающий народами и гласящий правду князьям. Он говорит с «грядущими веками» (Дельвиг), и язык его чуждается лести. Песни его — не безделки праздного воображения: они призывают народ к подвигам. Боян — северный Тиргей. Таким он предстает в «Певце во стане русских воинов» Жуковского. Таким же предстает он и в произведениях Нарежного... <...>

Стремление придать Бояну черты поэта-свободолюбца получило свое завершение в творчестве Н. М. Языкова. Боян — певец, призывающий современников к «поревнованию» великим предкам:

Поет деянья праотцов,
И персты вещие летают,
И взоры воинов сверкают,
И рвутся длани их к мечам [4].

Тема поражения, которая была вытеснена из отражений «Слова» в литературе начала века, появляется у Языкова снова. Стихотворный цикл Языкова, связанный с образом Бояна и мотивами «Слова», написан в 1823 г. По отношению к думам Рылеева он — новый этап. Связанные с настроениями эпохи Союза благоденствия, думы Рылеева были призваны воспитывать в читателе героизм и любовь к родине. Свободолюбие давалось читателю как общая тональность, лишенная политической конкретизации. В этих условиях поэт должен был подчеркнуть в прошлом положительные примеры мужества и патриотизма. Сюжет, связанный с поражением, воин-

ской неудачей, торжеством врагов, воспринимался как лишенный высокого воспитательного значения.

К 1823 г. настроения изменились. Исторический сюжет должен был прямо навести читателя на тему торжества деспотизма в окружающей жизни, внушить ему мысль о необходимости борьбы за освобождение. Тема поражения и порабощения снова появилась в литературе, но это привело лишь к дальнейшему переосмыслению «Слова». К «Песни барда» Языков избрал эпиграфом несколько измененную цитату из «Слова»: «О! стонати Русской земле спомянувши пръвую годину и пръвых князей». Однако действие стихотворного цикла он перенес «во время владычества татар в России». Это не случайно: такой материал, как отмечалось выше, позволял насытить произведение аллюзиями. Пафос борьбы с деспотизмом ханов наполнялся политически актуальным содержанием. Вводились понятия «рабы» и «тираны», решительно неоправданные для ситуации «Слова» — борьбы русских и половцев. <...>

Таким образом, рассмотрение материала убеждает, что история усвоения образов «Слова о полку Игореве» в литературе начала XIX в. была вместе с тем историей их переосмысления, идейной и художественной трансформации. Утверждения, что в «Слове» улавливаются следы литературных вкусов конца XVIII — начала XIX в., не находят никакого подтверждения и рассыпаются при попытке перехода от общих постулатов к конкретному исследованию. Как в литературе XVIII в., так и в начале XIX в. мы не можем назвать ни одного памятника, который приблизился бы к своеобразию идейной позиции и художественного метода автора «Слова». Даже после обнаружения «Слова», уже после того, как памятник стал достоянием печати и получил широкую популярность, понимание его — не только текстуальное, но и идейно-художественное — оставалось читателю не под силу, а в литературе он отражался лишь теми сторонами, в которых — порой без достаточных оснований — улавливали тона, созвучные современности. <...>

Мы рассмотрели разные стороны идеологических и художественных связей «Слова о полку Игореве» и литературы XVIII — начала XIX в., стараясь не пропустить

ни одного из возможных оттенков сближения и не связывать себя никакой предвзятой точкой зрения.

<...> Поставленное на рубеже двух столетий — XVIII и XIX — «Слово о полку Игореве» выглядело бы как уникальное, ни с чем не сопоставимое явление, не имеющее ни одного предшественника и даже — ни одного последователя. <...>

<...> «Слово» оказало бесспорное влияние на литературу начала XIX в., и влияние это хорошо изучено. Однако границы этого воздействия кажутся скромными при сравнении с неувядающей красотой самого памятника. Поэмы Макферсона, вынутые из истории европейской литературы переломной эпохи, песни Ганки и Линде, извлеченные из времени чешского романтизма, оставляют в этих движениях незаполненную зияющую пустоту. Творчество Державина, Жуковского, Крылова, Рылеева, Пушкина — да и любого писателя начала XIX в.— можно изучать, в основных их проблемах, и не подозревая о существовании «Слова». Всякая подделка понятна современникам «до дна», однако «Слово о полку Игореве», бросив много поэтических семян в души писателей начала XIX в., не раскрылось перед ними во всей полноте. Оно все еще раскрывается.

«Слово о полку Игореве» — памятник XII века. М.—Л., 1962, с. 340—342, 349—358, 381—385, 391—395, 404—405.

---

[1] *Руссо Ж.-Ж.* Об общественном договоре, или Принципы политического права. М., 1938, с. 5.

[2] См.: *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч., т. 1. М.—Л., 1938, с. 53—73.

[3] *Лунин М. С.* Сочинения и письма. Пг., 1923, с. 78—79.

[4] *Языков Н. М.* Собрание стихотворений. Л., 1948, с. 25.

Л. А. Дмитриев

<«ПОВЕСТЬ О РАЗОРЕНИИ БАТЫЕМ РЯЗАНИ»>

Историческое повествование в древнейший период развития древнерусской литературы существовало только в виде летописных повестей: рассказы, посвященные специально тому или иному достопримечательному событию в истории государства, входили в состав летописных сводов и не имели распространения как отдельный, самостоятельный текст. Вне состава летописи рассказы об исторических событиях, как самостоятельные литературные

произведения, появляются лишь в XIV—XV вв. Первым произведением такого рода мы можем считать своеобразный свод рассказов, объединенный рязанской святыней — корсунским образом святого Николая, прозванного на Руси Николою Заразским.

В цикл повестей о Николе Заразском входит несколько текстов, в рукописной традиции бытовавших в одном и том же составе, передающихся в одной и той же последовательности. Основными частями этого цикла являются два рассказа: один посвящен истории перенесения в город Рязанского княжества Зарайск образа святого Николы из Корсуни, второй — разорению Рязани Батыем в 1237 г. Кроме этих двух основных частей в цикл включаются род (перечисление имен) служителей церкви Николы Заразского и в одном из видов памятника так называемый Коломенский эпизод — рассказ о перенесении образа Николы из Зарайска в Коломну и о чудесном возвращении образа в Зарайск в 30-х годах XVI в.

Текстологическое исследование этого памятника, начатое, но не завершенное В. Л. Комаровичем [1], и его полное текстологическое изучение с публикацией текстов всех основных редакций произведения по всем спискам, осуществленное Д. С. Лихачевым [2], многое прояснили в литературной истории памятника и его датировке.

В. Л. Комарович разделил известные ему списки повестей о Николе Заразском на 8 редакций и высказал предположения о времени возникновения каждой из этих редакций. Д. С. Лихачев разбил все известные к настоящему времени тексты на 11 редакций, выделив внутри этих редакций отдельные виды. Дошедшие до нас тексты свода повестей о Николе Заразском представляют уже позднюю историю литературной жизни памятника — XVI—XVIII вв. Но основные части этого свода — первая повесть, о принесении образа в Зарайск, и центральная, воинская повесть, о разорении Рязани Батыем,— отражают значительно более ранний этап литературной жизни произведения. Как отмечает Д. С. Лихачев, центральная, воинская часть цикла в своей основе «несомненно принадлежит первой половине XIV века» [3]. По-видимому, тогда же, одновременно с созданием этой части цикла, произошло и объединение ее с первой частью.

Рассказ о том, как был принесен корсунский образ святого Николы в Рязанскую землю, в Зарайск, состоит из трех разделов, каждый из которых начинается обозна-

чением даты — «в лето такое-то...». Первый раздел этого рассказа — краткое сообщение о том, что «в лето 6733» был принесен на Русь корсунский образ Николы, и небольшое историческое отступление, повествующее об истории этого образа и о крещении в городе Корсуни князя Владимира.

Второй раздел — история перенесения образа в Рязанскую землю. Однажды служителю храма Николы в Корсуни Евстафию «в привидении» явился сам святой и велел, взяв его образ, идти в Рязанскую землю вместе со всем семейством. Испуганный Евстафий недоумевает: что ему делать? На вторую ночь святой Никола вновь предстал перед Евстафием и повторил свое приказание. Евстафий сетует на святого, говоря, что даже не знает, где находится Рязанская земля — то ли на западе, то ли на востоке,— и что ему «ни на сердце взыде» уходить из родных мест неизвестно куда. Тогда Никола в третий раз приходит к служителю своего храма и, «утыкая в ребра», велит немедленно идти на восток, в Рязанскую землю. Но и после столь энергичного и уже не только в «привидении», но и реально ощутимого приказания святого Евстафий все равно «мышляше в серцы своем», как бы ему остаться в Корсуни. В наказание Никола насылает на Евстафия слепоту. Прозрев после раскаяния и твердого обещания исполнить волю святого, Евстафий отправляется в путь. Когда вместе с женой и сыном Евстафий пришел в Новгород, то жена его столь полюбила этот город, что решила остаться в нем и «скрыся от мужа своего». За это Никола наказывает жену Евстафия, наслав на нее тяжкий недуг. Доброхоты дают знать Евстафию о беде, случившейся с его женой. Евстафий молит святого простить ее и с выздоровевшей женой идет в Рязанскую землю. Когда Евстафий дошел до Рязанской земли и стал думать, где же ему остановиться, то князю Федору Юрьевичу Рязанскому явился святой Никола и велел идти «во сретение» его корсунского образа, обещая умолить Христа даровать князю, его жене и сыну «венец царствиа небеснаго». Князь, «возбну от сна», начинает со страхом размышлять о видении — ни жены, ни сына у него в это время еще не было. В честь принесенного образа создается храм. Через некоторое время Федор Юрьевич женится, и «помале» его жена Евпраксия «и сына роди».

В третьем разделе, очень кратком, сообщается, что «в лето 6745» Федор Юрьевич Рязанский был убит Батыем.

Когда об этом узнала Евпраксия, то бросилась вместе с сыном «ис превысокого храма своего» и «заразилась» — разбилась насмерть. Князя, его жену и сына погребают у храма Николы. «И от сея вины да зовется великий чюдотворець Николае Зараский, яко благовернаа княгиня Еупраксеа с сыном князем Иваном сама себе зарази».

И по краткости и по своему характеру первый и третий разделы рассмотренной повести близки к летописным записям. Иного типа второй раздел — это сюжетное повествование, а не фактическая справка, не историческое сообщение летописного характера. Сюжетность создается благодаря введению в рассказ целого ряда усложняющих его мотивов, выдержанных в стиле житийных «чудес». События движутся за счет постоянного вмешательства в них Николы. Он трижды является во сне Евстафию, и на фоне этих видений живо представлены настроения служителя храма Николы. Евстафий не хочет покидать родину, ехать в неизвестные края, но Никола, наконец, совсем не по-житийному «утыкает в ребра» сопротивляющегося церковника и тем убеждает его покориться. Чудо доводит икону до назначенного места; чудесным же образом пресекается попытка жены Евстафия остаться в Новгороде. В этой части рассказа остросюжетную роль приобретают и исторические детали. Наконец решившийся пойти в Рязанскую землю Евстафий собирается тронуться в путь кратчайшим путем «вверх по Непру и паки ити за Днепр в Половецкую землю на возсток к Рязанскиа земли», надеясь, что Никола обережет его «от поганых половець». Но даже Никола, «поручаяся его доправити до Резанскыа земли», не в силах обеспечить безопасность своему служителю от «поганых», если он пойдет этой дорогой. Святой велит Евстафию идти окольной дорогой, через западные земли, а уже потом через Новгород до Рязани. В цепи всех сложностей, с которыми корсунский образ Николы по воле святого переселяется из Корсуни в Рязань, эти исторические реалии воспринимаются как повествовательные осложнения рассказа.

По-видимому, этот сюжетный, повествовательный характер основного раздела повести о перенесении образа Николы из Корсуни побудил неизвестного нам рязанского книжника присоединить к ней рассказ о разорении Рязани Батыем, в котором подробно излагались события 1237 г., освещенные в этой повести краткой фразой об убийстве Батыем князя Федора и самоубийстве его жены.

«Повесть о разорении Рязани Батыем» — одно из замечательнейших произведений древнерусской литературы. В ней рассказывается о страшном событии — жестоком разгроме полчищами Батыя Рязанской земли, когда почти полностью были уничтожены многие города княжества и поголовно перебиты их жители. Но этот рассказ о великом горе, насыщенный яркими образами человеческих бед и страданий, не вызывает у читателя отчаяния и безысходного чувства, так как автор столь же ярко рисует самоотверженность, отвагу и мужество и воинов и всех жителей Рязанской земли. «Мужественная защита родины — до конца, до гибели последнего воина, презрение к врагу, беззаветная храбрость рязанцев, наводящая ужас даже на Батыя и его войско,— вот та идейная основа повести, которая объединяет все ее части. Она скрепляет все эпизоды: взятие Рязани, расправу с рязанским князем Федором и смерть его жены Евпраксии, бой Евпатия Коловрата с войском Батыя, заключение и последнюю характеристику рязанских князей» [4]. Но, помимо общей идеи, скрепляющей в единое целое на первый взгляд могущие показаться разнородными эпизоды повести, они объединены и развитием сюжета.

Повторив приведенную в окончании рассказа о перенесении корсунского образа дату «в лето 6745», автор начинает повествование о событиях Батыева нашествия на Рязань. Придя в Русскую землю и став со своими силами на реке Воронеже, Батый прислал к великому князю рязанскому Юрию Ингоревичу послов с требованием десятины во всем — «во князех и во всяких людех». Не получив помощи от великого князя Георгия Всеволодовича Владимирского, Юрий Ингоревич собрал своих братьев князей, и на этом совете было решено послать Батыю богатые подарки, «яко нечестиваго подобает утоляти дары». С дарами был послан сын Юрия Ингоревича, Федор Юрьевич Рязанский, о судьбе которого выше, в окончании рассказа о перенесении корсунского образа, было уже сообщено. Батый в ответ на полученное приношение «лестию» обещался не воевать Рязанскую землю, но стал просить «собе на ложе» «у рязаньских князей тщери или сестры». Один из вельмож свиты Федора Юрьевича «завистию насочи» (из зависти донес) Батыю, что у Федора Юрьевича жена царского рода «лептою-телом красна бе зело». Батый, «пореваем в похоти», потребовал у рязанского князя: «Дай мне, княже, ведети жены твоей

красоту». На это Федор Рязанский, «посмеяся», ответил Батыю, что если он одолеет их, «то и женами нашими владети начнешн». Рассвирепевший Батый приказал убить князя и перебить остальных «нарочитых людей» и князей посольства. Один из пестунов князя, по имени Апоница, «укрыся» (тайно) спрятал тело своего господина и, поспешив в Зарайск, рассказал Евпраксии о смерти мужа. Евпраксия, услышав эту горестную весть, бросилась «нс превысокаго храма своего» с сыном «на среду земли» и «заразилась» насмерть.

После сообщения о самоубийстве Евпраксии автор переходит к рассказу о борьбе рязанцев с Батыем и о разорении Рязани полчищами Батыя. В этой части рассказа немало торжественно-риторических мест, воинских формул в описании сражений, но вместе с тем много и глубоко лирических, живых картин. Близко к словам Игоря в «Слове о полку Игореве»: «Луце ж бы потяту быти, неже полонену быти» — обращение Юрия Ингоревича к братии своей: «Лутче нам смертию живота купити, нежели в поганой воли быти». Говоря о том, что в бою были убиты все воины — и великие полководцы, и князья, и простые ратники, автор уважительно и ласково называет их всех «удальцами и резвецами рязанскими». Сообщая о пятидневной осаде войсками Батыя Рязани, рассказчик отмечает, что вражеские силы все время переменялись, «а гражане непремено бьяшеся», подчеркивая этой деталью мужество осажденных. Как на поле брани были убиты все воины, так в городе были уничтожены все жители. Трагическую картину этого страшного события автор передает таким ярко эмоциональным пассажем: «Несть бо ту ни стонюща, ни плачюща — и ни отцу и матери о чадех, или чадом о отци и о матери, ни брату о брате, ни ближнему роду, но вси вкупе мертви лежаща». Батый, разъярившись еще сильнее, пошел на Суздаль и Владимир, «желая Рускую землю попленити, и веру християнскую искоренити, и церкви божии до основаниа разорити».

Вслед за этим идет рассказ о подвиге некоего «от вельмож рязанских» — Евпатия Коловрата. Во время нашествия на Рязань Евпатий с князем Ингварем Ингоревичем находился в Чернигове. Услышав о нашествии Батыя, Евпатий «с малою дружиною» «гнаша скоро» в Рязань. Там он увидел страшную картину полного разгрома. Евпатий, «воскрича в горести душа своея и разпалая-

ся в сердцы своем», собрал из оставшихся в живых дружину в 1700 человек и погнался вслед за силами Батыя. Нагнав татар в Суздальской земле, Евпатий начинает, как былинный богатырь, сечь неприятеля. «Татарове же сташа, яко пияны или неистовы. Еупатию тако их бьяше нещадно, яко и мечи притупишася, и емля татарскыа мечи и сечаша их. Татарове мняша, яко мертви восташа. Еупатий сильныа полкы татарьскыя проеждяя, бьяше их нещадно. И ездя по полком татарскым храбро и мужествено, яко и самому царю возбоятися». С трудом удалось татарам схватить пятерых воинов из отряда Евпатия, изнемогших от ран. На вопрос Батыя, кто они такие, воины отвечают, что они рязанцы и посланы «от князя Ингваря Ингоревича Рязанского»: «тебя силна царя почтити и честна проводити и честь тобе воздати. Да не подиви, царю, не успевати наливати чаш на великую силу — рать татарьскую». Батый посылает против Евпатия своего шурина Хостоврула с татарскими полками. Хостоврул обещал своему царю привести к нему Евпатия «жива». Когда Хостоврул съехался с Евпатием, то Евпатий «разсече Хостоврула на полы до седла» и стал снова нещадно избивать татар. Тогда батыевы воины начали бить по Евпатию из стенобойных осадных орудий — «пороков», и лишь таким образом смогли одолеть рязанского богатыря. Над телом Евпатия собрались все батыевы «мурзы и князи и санчакбеи» и, дивясь его мужеству и крепости, сказали царю: «Мы со многими цари, во многих землях, на многих бранех бывали, а таких удалцов и резвецов не видали, ни отци наши возвестиша нам. Сии бо люди крылатыи, и не имеюще смерти, и тако крепко и мужествено ездя, бьяшеся: един с тысящею, а два со тмою. Ни един от них может сьехати жив с побоища». Батый, обращаясь к телу Евпатия, говорит: «Аще бы у меня такий служил,— держал бых его против сердца своего». Оставшихся в живых воинов из отряда Евпатия Батый отпускает с телом героя.

Вслед за рассказом о Евпатии повествуется о приезде в Рязанскую землю князя Ингваря Ингоревича — единственного оставшегося в живых рязанского князя. Этот эпизод повести производит яркое впечатление драматизмом чувств, охвативших Ингваря Ингоревича при виде страшного разорения Рязани и гибели всех близких ему людей. «От великого кричаниа и вопля страшнаго» князь «лежаща на земли, яко мертв», и уже после того, как его

привели в чувство, «едва отдохну душа его в нем». Разобрав тела убитых и похоронив их, князь «плачася беспрестано, поминая матерь свою и братию свою, и род свой, и все узорочье резанское». <...>

Вслед за рассказом об Ингваре Ингоревиче идет «похвала» рязанским князьям. По своему литературному характеру эта часть «Повести о разорении Рязани Батыем» сближается со «Словом о полку Игореве», «Словом о погибели Русской земли», «похвалой» Роману Мстиславичу Галицкому (в Ипатьевской летописи) своеобразным сочетанием плача и славы.

Наиболее ярок в сюжетном отношении в «Повести о разорении Рязани Батыем» рассказ о Евпатии Коловрате. Общепризнано, что в основе этого эпизода повести лежит какое-то эпическое произведение, по определению последнего исследователя этого вопроса Б. Н. Путилова,— эпическая песнь [5]. И в составе повести рассказ о Евпатии сохранил много черт эпического характера. Однако мы не можем согласиться с утверждением Б. Н. Путилова о том, что рассказ о Евпатии в повести — песенная вставка: «Что перед нами именно вставка, сомневаться не приходится: если убрать эпизод о Евпатии, логический ход повествования не только не нарушится, но станет еще яснее» [6]. Не говоря уже о том, что «логический ход повествования» в художественном произведении не может приравниваться к логике последовательности событий, эпизод с Евпатием совершенно уместен с точки зрения сюжетного развития повествования. По своему характеру, настроению, задачам этот эпизод полностью соответствует остальным частям «Повести о разорении Рязани Батыем», и поэтому совершенно права В. П. Адрианова-Перетц, говоря, что «нет никаких оснований» считать этот эпизод вставкой в ранее сложившееся произведение, так как «самый замысел повести целиком соответствует народному представлению о защитниках Рязани» [7].

Рассказ о Коловрате отличается динамичностью, стремительностью происходящих в нем событий. В нем нет описаний, он весь состоит из изображения действий, поэтому в небольшом по величине отрывке текста много прямой речи в форме диалогов. Речи героев этого отрывка лапидарны и энергичны, носят афористический характер. События рассказа стремительно сменяют друг друга и во времени и в пространстве. Действие переносится то

в отряд Коловрата, то в стан Батыя. Спешивший на помощь рязанцам Евпатий застает город пустым — все побиты и всё уничтожено. На татар, только что разбивших мужественно дравшихся рязанцев и уничтоживших Рязань и много других городов княжества, обрушивается неведомая сила, так что они в растерянности делаются словно пьяные и думают, что это восстали мертвые. Захваченные в плен евпатиевы воины, издеваясь, просят у грозного Батыя прощения за то, что они не успевают «наливати чаш» на всех татар. Хостоврул похваляется взять Евпатия живым и в следующее же мгновение падает замертво сам, разрубленный надвое русским богатырем. Поверженного Евпатия, нанесшего такой урон татарам, Батый восхваляет за его мужество и жалеет, что нет у него такого воина.

Рассказ о Евпатии идет сразу же вслед за описанием страшного разгрома Рязани и словами о том, что Батый хочет пленить и разорить всю Русскую землю. То, что после столь скорбной картины и перед рассказом об отчаянии, охватившем Ингваря Ингоревича, читается рассказ о беззаветной доблести русских воинов, имеет глубоко продуманное сюжетное значение. Благодаря этому резче выступает мажорность рассказа о Евпатии, и у читателя не остается впечатления окончательной гибели, от которой нет спасения. Небольшая горстка храбрецов, по признанию самого Батыя, «гораздо» «потчевала» его великие силы, и угроза Батыя пленить и разорить всю Русскую землю рядом с рассказом о Евпатии приобретает характер похвальбы.

Заслуживает внимания то, как перерабатывается этот рассказ в Риторической редакции, составитель которой разрушил стилистическое единство повествования о народном богатыре, вставив сравнения его с библейскими героями: «И се от велмож резанских муж некий именем Евпатий Коловрат прииде от Чернигова, тамо собирая дань государя своего великаго князя Георгия Игоревича Резанского, нападе, яко Авраам на Ходологомора в мале своей дружыне числом 1700 человек, и погна нечестивых, яко Гедеон мадиамлян. И толикое погубление поганым сотвори, яко единому христианину тысящу агарян убити. Сам же той Евпатий бяше исполин и многих великих силою и любимых Батыем смерти предаде, и в мале самого нечестиваго своима руками не ял, но множество безсерменскаго воинства убиша. И сего непобедимаго воина

язвою смертною уязвиша, о нем же Батый велми пожале, яко таковый муж не бяше в велицей силе его».

Цикл повестей о Николе Заразском «во многом напоминает собою движение и развитие летописных сводов. Цикл этот и в самом деле заключает в себе много летописного, кое в чем отражая и летописные стилистические трафареты («В лето 6730», «В лето 6745» и др.). Он носит характер „свода“ — в данном случае „свода“ различных рязанских повестей, разновременно сложившихся и разновременно связанных с иконою Николы Заразского». Но это уже не летопись, не летописный свод, и схожесть его с летописанием, как подчеркивает и Д. С. Лихачев, главным образом проявляется внешне. Вместе с тем это произведение и все в целом и в отдельных своих составных частях не может быть названо и исторической повестью, хотя основная, центральная часть цикла посвящена важному историческому событию. О малой историчности этого произведения говорил А. С. Орлов [8]; недостаточную освещенность фактической стороны событий в «Повести о разорении Рязани Батыем» отмечает Д. С. Лихачев [9]. Перед нами как бы только еще созревающая самостоятельная историческая повесть, уже оторвавшаяся от летописи, но чем-то еще и связанная с нею. И в этой зарождающейся исторической повести мы можем отметить лишь элементы сюжетного повествования.

Если в первой части — в повести о Евстафии — сюжетные ходы создаются под воздействием агиографической традиции, то рассказ о разорении Рязани вобрал в себя сюжетность народных преданий о Батые и о судьбе рязанского князя и его семьи, обработал и народную историческую песню о богатыре, выступившем против татар. Именно в этом заключается своеобразие данной части «Заразского» цикла. Именно в этом было своеобразие повести, как показывает дальнейшая судьба героического повествования о Евпатии Коловрате. Книжник, воспитанный в традициях церковной литературы, вернул этого народного богатыря к образам библейских воинов. <...>

Истоки русской беллетристики, с. 284—292.

---

[1] *Комарович В. Л.* К литературной истории Повести о Николе Зарайском.— ТОДРЛ, т. V. М.—Л., 1947, с. 64.

[2] *Лихачев Д. С.* Повести о Николе Заразском. (Тексты.) —

ТОДРЛ, т. VII. М.—Л., 1949, с. 257—406. (В дальнейшем текст повести цитируется по этому изданию.)

[3] Там же, с. 258.

[4] *Адрианова-Перетц В. П.* Историческая литература XI — начала XV в. и народная поэзия.— ТОДРЛ, т. VIII. М.—Л., 1951, с. 120.

[5] *Путилов Б. Н.* Песня о Евпатии Коловрате.—ТОДРЛ, т. XI, М.—Л., 1953, с. 118—139.

[6] Там же, с. 124.

[7] *Адрианова-Перетц В. П.* Историческая литература XI — начала XV в. и народная поэзия, с. 120.

[8] *Орлов А. С.* Героические темы древней русской литературы. М.—Л., 1945, с. 107.

[9] *Лихачев Д. С.* Повесть о разорении Рязани Батыем.—В кн.: Воинские повести древней Руси. (Серия «Литературные памятники».) М.—Л., 1949, с. 133.

Я. С. Лурье

<«АЛЕКСАНДРИЯ»>

<...> Наиболее значительными произведениями переводной беллетристики XIV—XV вв. следует считать роман об Александре Македонском, обычно именуемый сербской «Александрией», и «Повесть о Стефаните и Ихнилате», также пришедшую в русскую письменность через южнославянскую. <...>

Сюжетное построение переводных беллетристических памятников отличало их от произведений иных, более «деловых» жанров; но, рисуя своих героев, мотивируя их поступки и передавая прямую речь, авторы повестей чаще всего следовали привычным традициям церковной и иной «деловой» письменности. Особенно ясно это обнаруживается в повестях рыцарски-героического характера, таких как «Александрия»: «житие» «добродетелна мужа Александра» описывалось здесь в значительной степени теми же словами, какими описывались жития святых или героев исторического повествования.

Рассказ об Александре начинался в русском тексте (немного отличающемся здесь от своего южнославянского оригинала) с упоминания, что он «измлада» был «смирен» и «благонравен» [1]. Оба эти эпитета находились в вопиющем противоречии с дальнейшим изложением романа, где «смиренный» герой убивал своего учителя Нектонава (оказавшегося при этом его отцом), а попав в ловушку к Кандакии, «зубы своими скрежташе и очима своима семо и овамо позирая, помышляше царицу туто, в ложнице той, убити». Но таков был литературный эти-

кет: подлинный герой, да еще знакомый с Библией и пользующийся покровительством пророка Иеремии (каким оказывался Александр в сербской «Александрии»), должен был обладать обязательными христианскими добродетелями. Столь же традиционными оказывались портреты в «Александрии» — описания «красного» Александра, «красной» Олимпиады, «паче всех краснейшей» Роксаны.

Рисуя эмоции своих героев, «Александрия» во многом следовала характерным для литературы XIV—XV вв. (и в особенности литературы, отражавшей так называемое второе южнославянское влияние) приемам «экспрессивно-эмоционального стиля». И сам Александр, и другие герои романа не скупились на выражения своих чувств, много восклицали, проливали слезы и лобызали друг друга. Узнав о вступлении Александра в Вавилон, Дарий «жалости великиа наполнися»; услышав затем о приходе на помощь войск индийского царя, он «от великиа скорби в малую радость пришед», но, увидев вышедшего на бой Александра, «ужасен быв, вся оставив, устремися на бег». Столь же эмоциональным оставался персидский царь и после полного поражения, когда неверные персы, пронзив царя мечами и исколов, бросили его на дороге. «Глаголы» Дария, обращенные к проезжавшему македонскому царю, привели Александра в умиление; вместе с другими македонянами он взял персидского царя на плечи и понес во дворец, где произошла еще более патетическая сцена. Дарий, «много плакався», передал Александру свою дочь Роксану; Александр поцеловал ее, и смертельно раненный царь стал «радостен» и, не забыв попросить Александра отомстить убийцам, умер. Так же экспрессивно описана и встреча Александра с Кандакией, когда царица, «радостно» приступив к скрежещущему зубами герою и «выю его объем, любезно целоваше его» и тем смирила бурный нрав своего гостя. Вершины вся эта экспрессия достигает в заключительных сценах романа, описывающих трагическую смерть коварно отравленного Александра и самоубийство его верной супруги Роксаны.

Нам трудно теперь установить, как именно воспринимались эти сцены читателями XV в.; вероятно, они в той или иной степени соответствовали их вкусам. Характерно, например, что сцена смерти Александра и самоубийства Роксаны, достаточно экспрессивная уже в южно-

славянском оригинале, была в русской редакции расширена, а плач Роксаны дополнен русскими мотивами. «О Александре, всего света царю и храбры господине, премудрый во человецех, не зриши ли мене, поне в чюжей земли оставил мя еси, а сам, яко солнце, с солнцем под землю зашел еси! О небо, солнце, луна и вся звезды, дряхлым образом срыдайте ми плачь...»,— причитает Роксана над гробом мужа. Этот плач, напоминающий плач Евдокии из «Слова о житии и преставлении Дмитрия Ивановича», несомненно ассоциировался для древнерусских читателей с хорошо знакомой им фольклорной причетью и не мог не вызывать отклика с их стороны.

Охотно отмечая и даже преувеличивая чувствительность своих героев, «Александрия», однако, неизменно ограничивается только внешними проявлениями их чувств. За плачами и лобызаниями героев почти невозможно угадать внутренних движений их души, их психологии и характеров. Это свойство типично и для других памятников «экспрессивно-эмоционального стиля», где, по замечанию Д. С. Лихачева, «чувства, отдельные состояния человеческой души, не объединяются еще в характеры», а «проявления психологии не складываются в психологию»[2]. Изображая эмоциональность своих героев только внешними признаками, автор «Александрии» никак не индивидуализировал их в этом отношении. О. В. Творогов справедливо отметил, что формулы, которыми переданы чувства героев романа, поразительно однообразны: Александр и Дарий, прочитав грамоту противника, неизменно исполняются «ярости и гнева»; получив приятное известие, каждый из героев романа становится «радостен зело»; самые различные эмоции выражаются стандартным жестом — киванием «главою»[3].

Столь же трафаретными оказываются обычно в «Александрии» и речи героев. Пространные ораторские выступления Дария, Александра и других персонажей никак не отражают их эмоционального состояния — они так же условны, как речи героев в воинских и исторических повестях. То, что Дарий, найденный Александром еле живым, произносит свою речь «мало дыша», отнюдь не уменьшает ее пространности и высокопарности: «Аз есмь Дарей царь, его же прелесть временная до небес возвыси и честь неуставная до ада сведе. Аз есмь Дарей пресловущий, царь всемирный, аз есмь Дарей, иже от

многых тысящь людей почитаем бех, а ныне сам лежю на земли повержен. А ты, Александре, самовидець был еси мне, от коликиа славы спадох и каковою смертию умираю, таковыя смерти убойся и ты, Александре...». Не менее красноречив и сам Александр. Узнав во сне от Иеремии-пророка о своей близкой смерти, он «ужасен бысть» и «плакаше горко», но тут же разразился пространными славословиями Саваофу: «Слава тебе, слава тебе, чюдный, непостижимый, неописанный, неиследимы боже, вся от небытия в бытие приведы...». Царь устраивает прощальный смотр войскам, но вслед за этим к Александру является его учитель Аристотель, извещающий о приезде матери царя, и Александр обменивается с философом длиннейшими приветственными речами. Во время торжеств по случаю приезда Олимпиады Александра отравляет его виночерпий Вринуш, побуждаемый к этому своею матерью Минеревой. Мотивы поведения Минеревы и Вринуша весьма странны и едва ли могут объяснить такое злодейство (Минерева соскучилась по сыну и надеется, что после смерти царя он скорее вернется домой; Вринуш — неизвестно почему — надеется вступить на престол после Александра). Отравленный царь становится «студен» и начинает «трепетати», однако это не останавливает его красноречия. Александр оплакивает бренность мира: «О суетная слава человеческая, яко в мале являешися, а воскоре погибаеши! Но добре речеся, несть на земли радости, еже не потребится от земля!». Далее он обращается с отдельными речами к своим полководцам, к Роксане, к злодею Вринушу и, наконец, ко всем царям и вельможам: «О возлюбленыя мои и милыя всего мира цари, и вси велможи, и прочии витязи, како всю вселеную прияхом, населихом пустую землю, и рая доидохом оного, иде же Адам, праотець нашь, жил бе, и вся края земли видех, и высоту небесную разумех, и глубину моря познах, но убежати не могох напрасного смертнаго серпа!».

Монологи «Александрии» вполне условны и никак не отражают психологии действующих лиц. Иначе, однако, обстоит дело с диалогами романа и вообще со всеми репликами, непосредственно связанными с действиями героев. В истории движения средневековой литературы к изображению человеческой психологии роль таких «словесных реакций» персонажей вообще чрезвычайно велика. Даже у Шекспира пространные монологи его героев

несравненно условнее, нежели краткие реплики, выражающие их отношение к происходящим событиям. «Самое трудное, что дается только выдающимся писателям,— это именно реакция на происшедшее странное или необычайное событие»,— писал Ю. Олеша, специально разбиравший подобные реакции у Шекспира[4].

Силу «Александрии» составлял ее сюжет, и прямая речь оказывалась в романе выразительной именно в тех случаях, когда она была связана с сюжетом. Там, где слово героев «Александрии» становилось действием, оно немедленно обретало человеческие интонации. «Егда вся земьская приобрящеши, тогда и ада наследиши»,— предсказывал Александру предводитель нагих мудрецов, рахманов, Ивант, приветствуя царя. «Почто сие слово рече ми?» — испуганно спрашивал Александр. «Велеумному не подобает толковати»,— отвечал Ивант. Краток и выразителен был и дальнейший диалог царя с рахманами, когда Александр предлагал дать им что-нибудь такое, чего нет в их земле. «Дай же нам, царю Александре, бесмертие, помираем бо!» — восклицали рахманы. «Не бесмертен аз есмь, каково бесмертие вам подам?» — отвечал Александр. «Поиди с миром, Александре, всю прием землю, последь и сам в ню поидеши»,— снова замечал Ивант, прощаясь с Александром. Так же лаконичен был ответ Александра Пору, напомнившему своему победителю в пещере мертвых, что и он когда-нибудь будет «сведен» в эту пещеру: «Буди печалуся мертвыми, а не живыми пецися»,— отвечал Александр индийскому царю. И даже в последней главе романа, обильной длинными речами, самой сильной оказывалась краткая реплика Александра, принимающего последний парад своих победоносных войск: «Зриши ли всех сих, вси бо те под землю заидут!»

Лапидарностью и выразительностью отличаются реплики, связанные с сюжетом не только в трагических местах романа, но и в комических. «Возьми чашу сию, держи! Дарей царь посла мя стражи утвердити»,— говорит Александр персидским вратарям, вручая им припрятанные во время пира чаши и обманом покидая дворец. «Всяка соица (птица сойка) от своего языка погибает»,— восклицает он, захватив в плен одноногих людей, ставших жертвой собственной болтливости.

Влияние сюжета на повествовательные приемы особенно интересно проследить именно на «Александрии» —

обширном беллетристическом памятнике «высокого» жанра, имевшем целью полностью и во всех деталях рассказать о жизни «добродетельного мужа» Александра. <...>

Истоки русской беллетристики, с. 322, 340—344.

---

[1] Цитируется по изд.: Александрия. Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV в. Издание подготовили М. Н. Ботвинник, Я. С. Лурье и О. В. Творогов. (Серия «Литературные памятники».) М.—Л., 1965, с. 59.

[2] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, с. 81.

[3] *Творогов О. В.* Стилистические особенности романа об Александре Македонском.— В кн.: Александрия, с. 173, 177.

[4] *Олеша Ю.* Ни дня без строчки. М., 1965, с. 221, 236.

Я. С. Лурье

<«ПОВЕСТЬ О ДРАКУЛЕ»>

<...> Если в «Слове о Вавилоне» сюжет сравнительно прост и сводится к истории добывания царских «знамений», то в «Повести о Дракуле» он значительно более сложен и распадается на множество отдельных эпизодов — новелл. В основе этих новелл лежали анекдоты о Владе Цепеше (Дракуле), услышанные русскими путешественниками, побывавшими в Венгрии и Молдавии в 80-х годах XV в. Такие же анекдоты были использованы и авторами западноевропейских сказаний о Дракуле; немецкая «История о великом изверге, именуемом Дракола Вайда» и структурно была сходна с русской повестью — она тоже распадалась на отдельные эпизоды.

Неисторический характер «Повести о Дракуле» выражался не только в отсутствии в ней каких бы то ни было исторических дат, но и в самом ее построении: подобно житию Михаила Клопского, повесть начиналась прямо с середины — с рассказа о приеме Дракулой турецких послов. Герой представлен читателю одной вступительной фразой — о том, что Дракула был воеводой в Мунтьянской земле, что имя его значило «дьявол» и вполне соответствовало его «житию» [1]. Весь дальнейший сюжет повести строится, как во второй части сербской «Александрии», по принципу нанизывания отдельных историй (анекдотов) на единый стержень; дробность от-

дельных эпизодов ощущается здесь еще сильнее, чем в романе об Александре.

После анекдота о расправе Дракулы с турецкими послами рассказывается о последовавшей за этим войне с турками и о том, как Дракула обманул султана и опустошил его страну (эпизоды 2—3-й). Далее автор переходит к анекдотам о поведении Дракулы в собственной стране, рассказывая о «грозности» мутьянского воеводы, его жестоких расправах со своими и иностранными подданными и вместе с тем об искоренении грозным воеводой «зла» в своей стране (эпизоды 4—12-й). Судьба главного действующего лица претерпевает изменения лишь в заключительной части повести (эпизоды 13—17-й), где рассказывается о войне Дракулы с венгерским королем Матеашем (Матвеем Корвиным). Война была неудачной для Дракулы: выданный своими подданными «по крамоле» (вследствие измены), Дракула был взят в плен и посажен в темницу недалеко от Будина (Будапешта). Спустя 12 лет король выразил готовность возвратить Дракуле его престол, если он обратится в «латинскую веру» (из греческой православной). Дракула согласился на это условие, «отступил от истины» и вновь вернулся в Мутьянскую землю. Любопытно, что и в этой части повести желание автора показать читателю крайнее своеобразие «обычая» Дракулы было сильнее его склонности к последовательному повествованию: уже сообщив об отступничестве Дракулы и восстановлении его на мутьянском престоле, автор повести (в ее первоначальной редакции) вновь возвращался к описанию его жизни в плену и рассказывал анекдоты о том, как Дракула в темнице расправлялся с пойманными мышами и птицами и убил пристава, преследовавшего беглого преступника и забежавшего во двор к пленному Дракуле.

Обстоятельства смерти Дракулы в повести довольно необычны. На страну вновь напали турки. Дракула обрушился на них и обратил их в бегство. Желая видеть, как его воины расправляются с врагами, Дракула отделился от войска и поскакал на гору. Мутьянские воины не узнали своего князя, приняли его за турка и закололи копьями.

По своему сюжетному построению «Повесть о Дракуле» больше всего напоминала сказания о Соломоне и Китоврасе, также состоявшие из отдельных эпизодов-анекдотов. Но, как и в «Соломоне и Китоврасе», дроб-

ность построения повести никак не означала отсутствия в ней единой темы. Построение «Повести о Дракуле» полностью вытекало из основной авторской «концепции», из данной им характеристики главного действующего лица. Эпизод за эпизодом рисовал жестокость мутьянского воеводы, его «зломудрость» и одновременно справедливость и нелицеприятие. Тема искоренения «зла» Дракулой получила особенно яркое выражение в одном из эпизодов. Здесь рассказывалось, что страх перед беспощадностью Дракулы был так силен, что никто не решался даже взять золотую чару, поставленную по его приказу «на пустом месте» у источника. Эта чара, «велия и дивна злата», как бы воплощала в себе «грозность» мутьянского воеводы и установленный им в стране порядок.

Но главной темой большинства эпизодов было своеобразное «изящество» Дракулы — его неожиданное зловещее остроумие. Эпизоды эти представляли собой именно анекдоты, многие из которых строились как своеобразные загадки, имевшие второй, метафорический смысл. Дракула не просто казнит попавших ему в руки людей — он испытывает их, и недогадливые, «неизящные» испытуемые, не умеющие «против кознем его отвечати», трагически расплачиваются за свое «неизящество». Яснее всего это видно на эпизоде с нищими. Собрав по всей своей стране бесчисленное множество «нищих и странных» и угостив их в «великой храмине», Дракула спрашивает их: «Хощете ли, да сотворю вас беспечалны на сем свете, и ничим же нужни будете?» Не поняв второго, зловещего смысла его слов, нищие с восторгом соглашаются. Дракула освобождает их от нищеты и от недуга, сжигая в запертой «храмине». Так же поступает Дракула и с турецким царем: он обещает ему «послужить»; турецкий царь, понявший эти слова буквально, «вельми рад»; Дракула разоряет турецкие владения и сообщает царю, что «сколько могох, толико есмь ему послужил». На такой же двусмыслице строится и первый эпизод повести. Дракула заявляет турецким послам, не снявшим по своему обычаю «кап» (шапок): «... хощу вашего закона потвердити, да крепко стоите». Понятое буквально, такое обещание тоже как будто должно вызывать удовлетворение собеседников. Но Дракула «подтверждает» турецкий обычай гвоздями, прибивая турецким послам «капы» к головам.

Мотив испытания, проходящий через все эти эпизо-

ды, принадлежит к числу популярнейших мотивов мировой литературы и фольклора. Мотив этот был хорошо знаком и древнерусской литературе: так же «изящно» и так же жестоко, как Дракула, испытывала древлянских послов Ольга в «Повести временных лет» [2]; мотив испытания встречается и в «Повести об Акире Премудром», и в житийной «Повести о Петре и Февронии».

Характерны для сюжета «Повести о Дракуле» и некоторые другие фольклорные мотивы. Рассказ о мастерах, сделавших железные бочки для сокрытия сокровищ Дракулы и затем убитых по его приказу, перекликался с широко распространенным в мировом фольклоре рассказом о тиране, приказывающем убить или искалечить работавших на него мастеров; такая же легенда рассказывалась впоследствии в России об Иване Грозном и строителях церкви Василия Блаженного. Рассказ о после, которому прибили шляпу гвоздями, также был перенесен впоследствии на Ивана Грозного — в соответствующем анекдоте жертвой оказывался итальянский или французский посол. Весьма популярной была в средневековом фольклоре и легенда о жестоком феодале, пригласившем к себе нищих и затем приказавшем сжечь их. Легенда эта рассказывалась, в частности, о двух майницких епископах — Гаттоне I и Гаттоне II; она была воспринята и рядом писателей — вплоть до Р. Саути и В. А. Жуковского в XIX в. Любопытно, что анекдот этот имел совершенно различную окраску в сказаниях о Гаттоне и в «Повести о Дракуле»: легенда о жестоком епископе кончалась суровым божьим судом над злодеем — его пожирали крысы; в повести Дракула не получал никакого возмездия за свою расправу с нищими, и последнее слово предоставлялось «зломудрому» князю, который сам объяснял и оправдывал свой поступок. <...>

Истоки русской беллетристики, с. 369—372.

---

[1] Повесть о Дракуле. Исследование и подготовка текстов Я. С. Лурье. М.—Л., 1964; Изборник, с. 432—445.

[2] *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.—Л., 1947, с. 132—137. Ср. выше: *Творогов О. В.* Сюжетное повествование в летописях XI—XIII вв.

А. С. Орлов

ВВЕДЕНИЕ КНИГОПЕЧАТАНИЯ... ОБОБЩАЮЩИЕ КУЛЬТУРНЫЕ ПРЕДПРИЯТИЯ МОСКОВСКОГО ГОСУДАРСТВА

Заведение книгопечатания входит в группу культурных предприятий, направленных к объединению областных феодальных особенностей в целях политического абсолютизма и к созданию общих норм для всего Московского государства. Обзор таких предприятий обобщающего характера следует начать с конца XV в., как начальной стадии развивающегося абсолютизма.

Обобщающим предприятием исхода XV в. является Геннадиевская Библия. Кодекс библейских книг подвергся здесь пересмотру и дополнению, благодаря чему наново установился состав и окончательно объединились отдельные части сборника, который называется Библией. Если мы обратим внимание на то, как она изготовлялась, то убедимся в величине этого предприятия: здесь брались старые тексты, отыскивались всюду, сюда присоединялись переводы с немецкого, переводы с латинского. Над составлением библейского кодекса работали попы и церковные дьяки самых ответственных частей Новгорода, а сверх того и иноземцы, под руководством самого архиепископа Геннадия. Это было очень серьезное предприятие, и не одного Геннадия, хотя книга называется Геннадиевской Библией, и проходило оно как бы в некоей «мануфактуре». Тут были и переводчики и редакторы, потому что приходилось согласовывать тексты разного времени и происхождения. Правда, работа не была сделана вполне начисто, но во всяком случае с достаточной степенью чистоты. <...>

Другие предприятия подобного характера являются уже детищами XVI в. Если не ограничиваться областью собственно литературной, можно назвать канонизацию русских святых в 40-х годах XVI в. как нечто обобщающее и унифицирующее феодальный разнобой; где-то в разных краях, в разных феодальных углах, по-разному справляли памяти посредников с божеством, молились местным отдельным богам, иногда враждебным друг другу, и вот в конце концов это объединяется в обязательном русском олимпе, и зарождаются определенные, стилистически похожие друг на друга жития.

Здесь уже начинается деятельность митрополита Макария, поставленного Москвою сначала Новгородским архиепископом, затем общерусским митрополитом, который затеял еще большее предприятие, закончившееся в 50-х годах XVI в.,— собрание «Четьих-Миней», т. е., как он пишет, «собрание всех книг, чтомых на Руси».

Начал «Минеи» Макарий в Новгороде, а закончил в наиболее полных и выразительных экземплярах в Москве (1552—1553 гг.).

Поражающие своим объемом макарьевские «Минеи» вообще представляют собой нечто значительное: они писались многими писцами, причем дело сопровождалось сложными поисками текстов и серьезной их редактурой. И если обратим внимание на единообразие каждого из этих 12 громадных томов, на художественную согласованность, на каллиграфическую однотипность, на следы редакторской заботливости, то убедимся, что это тоже своего рода целая «мануфактура» — это не «Минеи» одного Макария, а коллективная работа многих.

Далее следует упомянуть «Домострой» и «Стоглав» как бытовые обобщающие предприятия, в особенности «Стоглав», где целый ряд противоречивых местных обычаев и явлений объединяются в одной форме, обязательной для всей монархической Московии, наиболее выразительным лицом которой является Иван IV.

Весьма показателен также Никоновский Летописный свод, который заключает в себе несколько объемистых томов, причем один из его экземпляров («лицевой») был иллюстрирован тысячами картин. Свод этот имеет одну определенную тенденцию: мировой процесс описан здесь к выгоде царя Ивана; его Москва является конечным результатом истории, и этот конечный результат истории считается незыблемым до последнего момента миростояния. Громадное количество иллюстраций этой официозной летописи, изящество, каким эти иллюстрации отличаются, указывают на ту же самую «мануфактуру», очень сложную, где эти вещи исполнялись с привлечением сотрудников разной специальности.

Никоновский свод исполняли царские писцы, царские живописцы. Одним из редакторов сначала был любимец Ивана Грозного Алексей Адашев, а затем думный дьяк Иван Михайлович Висковатый. Это замечательное предприятие было при Грозном одним из последних и оконча-

тельно завершилось не в первой половине века, а во второй, и даже не в первом ее десятилетии.

Геннадиевская Библия, вероятно, выполнялась не менее 10 лет, макарьевские «Минеи» — свыше 20 лет, и Никоновский свод также занял лет 20.

К числу обобщающих предприятий относится и к н и г о п е ч а т а н и е, закрепившее нормы книжности и подчинившее ее правительственной монополии. Учитывая подготовительные работы, на введение книгопечатания следует отвести около десяти лет. <...>

Приведем текст «Послесловия» московского первопечатного Апостола как единственное сообщение о начале печатания в Москве: «...повелением благочестивого царя и в<еликого> князя Ивана Васильевича всея великия Росия самодержца, многие св. церкви воздвизаеми бываху во царствующем граде Москве и по окрестным местом и по всем градом царства его, паче же в новопросвещенном месте во граде Казани и в пределах его. И сии все св. храмы благоверный царь украшаше честными иконами и св. книгами, и сосуды, и ризами, и прочими церковными вещми... И тако благоверный царь и в<еликий> князь И<ван> В<асильевич> в<сея> Р<уси> повеле св. книги на торжищах куповати и в св. церквах полагати, псалтири, и евангелия, и апостолы, и прочие св. книги, в них же мали обретошася потребни, прочие же вси растлени от преписующих, ненаученых сущих и неискусных в разуме, ово же и неисправлением пишущих. И сие доиде и царю в слух. Он же начат помышляти, как бы изложити печатные книги, якоже в Греках, и в Венецыи, и во Фригии (у франков, т. е. в Западной Европе вообще) и в прочих языцех, дабы впредь св. книги изложилися праведне». <...>

Не останавливаясь далее на тексте «Послесловия», напомним, что 50-е годы XVI в. были годами наибольшего развития идей культурного строительства. В 1550 г. издан Судебник, в 1551 г. состоялся Стоглавый собор; потом в 1552 г. произошло взятие Казани; после взятия Казани в 1553 г. Иван Васильевич тяжело хворал, но все же именно в этом году, очевидно, решался им вопрос о введении книгопечатания, как средств избежать феодальной несогласованности и несовершенства рукописных книг, писавшихся в разных областях, разными писцами, с отражением разных диалектов русского языка, с неоднородной и недостаточной грамматичностью и сохранно-

стью текста. Уже на Стоглавом соборе вопрос об этом был поднят большими грамотеями, которые, мало того, что обратили внимание на текстуальную неисправность рукописных книг, но говорили даже о «непрямой точке». То есть указывалось в то время, что и орфографию, в том числе внешнюю нужно унифицировать.

Нам кажется, что таким образом дата — 1553 год — является подходящей для того, чтобы считать ее началом работы по организации этой «мануфактуры», мастерской, приказа и т. д.— словом, той организации, которая предполагала в своем результате выпуск книг в печати.

Дело подошло к осуществлению, может быть, уже в конце 50-х годов. Тут было несколько проб, мастерская в тесном смысле уже работала, нащупывая пути наилучшего выполнения этой работы. Судя, например, по иллюстрациям, работали очень разборчиво, добиваясь наиболее выразительного результата, который официально вышел из печати лишь в 1564 г. Ведь известно несколько экземпляров безыменных печатных книг, вышедших до первопечатного Апостола с печатными заставками иного типа. Значит, царская мастерская палата работала долго, и лишь в результате этих работ появился в 1564 г. Апостол, с официальным «Послесловием», составленным в основе ранее, но корректированным в год выхода книги. <...>

<...> С именем митрополита Макария связан еще своеобразнейший исторический сборник, так называемая «Степенная книга». Общий характер «Степенной книги» снова обращает нас к религиозно-политическим идеям XV—XVI вв. и к риторическому их выражению, занесенным на Русь югославянскими литераторами и развитым в макарьевскую эпоху. Под этими влияниями политическая история приобрела церковную окраску, будучи представлена в виде житий правителей православного государства, как это явствует, например, из одного заглавия рассматриваемого сборника: «Книга степенна царского родословия, иже в рустей земли в благочестии просиявших богоутвержденных скипетродержателей, иже бяху от бога, яко райская древеса насаждении при исходищих вод, и правоверием напаяеми, благоразумием же и благодатию возрастаеми и божественной славою осияваеми явишася, яко сад доброраслен и красен листвием и благоцветущ, многоплоден же и зрел, благоухания исполнен, велик же и высоковерх и многочадным рождением,

яко светлозрачными ветвми расширяем, благоугодными добродетельми преуспеваем. И мнози от корени и от ветвей многообразными подвиги, яко златыми степенми на небо восходную лествицу непоколеблему водрузиша, по ней же невозбранен к богу восход утвердиша себе же и сущим по них». Схема книги построена в виде ступеней родословной лествицы великих князей (отец, сын, внук и т. д.), начиная от Владимира святого и кончая царем Иваном. Назначенная к пропаганде монархии на религиозной основе, «Степенная книга» представляет отборные примеры согласной деятельности представителей светской и церковной власти, их биографии, щедро сдобренные лестью. Но несмотря на постоянство элемента святости, эти биографии все же отличаются от житий, составленных специально для церкви, претензией на историчность.

Эта особенность «Степенной книги» яснее всего сказывается при сравнении житий одних и тех же святых, которые писаны по поручению Макария сначала для «Миней Четьих», а затем для «Степенной книги», Александра Невского, Алексея и Ионы митрополитов и др. Так, например, житие Александра Невского, составленное для макарьевских «Миней», повторяет древнюю повесть об Александре, не вполне церковную по тону, черты же последней, не соответствующие приемам агиобиографии, сглаживает или разбавляет общими местами житий и присоединяет чудеса. Что же касается жития Александрова, составленного для «Степенной книги», то в него вошла только что описанная редакция, частью в сокращении, частью с прибавлением некоторых опущенных там черт древней биографии, но к этому присоединены многочисленные вставки из исторических источников: редактор старался, по-видимому, соединить все известия об Александре, какие нашел в летописи, зато из чудес, приложенных к Минейной редакции, он взял только два. <...>

При деятельном участии митрополита Макария был созван царем Иваном «всесвященный» собор высших представителей церковного управления, который происходил в Москве в царских палатах в январе и феврале 1551 г. Книга постановлений и деяний этого собора называлась в современных официальных документах «Соборное уложение», «Новое соборное уложение», «Книга соборная», но уже в конце XVI в. ее прозвали «Стоглавни-

ком», затем «Стоглавом», а самый собор — «Стоглавым». Это название произошло оттого, что книга была разделена на сто глав, в подражание царскому земскому Судебнику 1550 г. В оглавлении и в предисловии книги содержание ее определено так: «царские вопросы и соборные ответы о многоразличных церковных чинех».

Так как «Стоглав» имеет части, посвященные самой истории собора, и обмолвки, указывающие на участие разных лиц в составлении материалов и в редакции книги, а также сопровождается официальными документами, приводившими уложение в действие, то возможно представить хотя бы в общем мотивы, деяния, цели собора и процесс составления его уложения.

В полнейшем своем виде «Стоглав» начинается сообщением об иерархах, самобывших на соборе, и о предметах соборных решений «по преданию св. апостол и св. отец и по божественному уставу», частью же по написаниям русских митрополитов и по преждебывшему собору 1503 г., основанному на собрании священных правил, избранных «преподобным игуменом Иосифом Ламского Волока». Последнее имя, как бы намеренно выделенное, уже свидетельствует об иосифлянском характере соборного уложения. <...>

Сам царь, созвавший собор и присутствовавший на нем, конечно, во многом сочувствовал иосифлянам, которые поддерживали и проводили в жизнь идеи московской централизации. Но подобно своему отцу, он не прочь был ввести в рамки властолюбие иосифлян, временно опереться на нестяжателей, когда, например, дело шло о монастырском землевладении, обилие которого так пригодилось бы на государственные нужды.

Этой двойственностью отличался, по-видимому, и ближний совет царя — «избранная рада» Курбского, в создании которой участвовали благовещенский поп Сильвестр, «пришелец из Нова града Великаго», и «благородный юноша» Алексей Адашев, покровительствовавшие нестяжателям, вероятно, в противовес властолюбию иосифлян. Если принять во внимание, что жизнь белого духовенства охарактеризована в «Стоглаве» более мягкими чертами, чем жизнь монашества, по поводу которого в вопросах «Стоглава» допущено много резкостей, что на этих вопросах видно влияние послания царю, приписываемого Сильвестру, и что литературные источники «Стоглава» частью совпадают с источниками «Домо-

строя», связанного с именем Сильвестра,— вполне допустимо предположение, что в работах по соборной книге 1551 г. участвовал и Сильвестр, возивший уложение на отзыв владык и старцев Троицкой лавры. Конечно, ни в «Стоглаве», ни в «Домострое» нельзя найти аскетической самоотреченности, индивидуальной религиозной свободы и мистицизма, характеризующих школу Нила Сорского. Эти стороны учения нестяжателей были чужды Сильвестру, который отличался конкретным, практическим мышлением, в известном отношении совпадавшим с идеологией иосифлянской школы.

Основа «Стоглава», т. е. вопросы и ответы, распадается на две группы.

Сначала идут 37 «царских» вопросов «о церковном строении». Здесь обличаются более всего недостатки в быту монашества, в высшем церковном управлении и суде, затем пороки приходского духовенства и культовые настроения, а также недостатки мирян, например: «в церкви стоят в тафьях и с посохами, бреются даже старики, одежду неверных земель носят, крестятся не по существу, лаются и срамословят, чего и в иноверцех не творится» и т. п. Национальное безобразие порочных обычаев подчеркивается — «иноземцы ся тому дивят». Обличения кончаются иногда восклицаниями вроде: «кто о сем истязан будет в день страшного суда?» или: «на ком тот грех взыщется?!»

Вторая группа «царских вопросов», числом 32, была вызвана разностями в культовой практике, столичной и провинциальной, а также суевериями и народными обычаями, например: сорочки новорожденных кладут на престоле; скоморохи и глумцы рыщут перед свадебным поездом, обирают деревни и грабят по дорогам; судящиеся бьются на поле, принимают пособие от колдунов, которые «смотрят дней и часов» по астрологическим и гадательным книгам; христиане держатся «злых ересей», каковы «рафли, шестокрыл, воронограи, острономии, зодей, алманах, звездочетьи, аристотель, аристотелевы врата, зернью играют; ходят лживые пророки, проповедывающие по явлению им св. Пятницы и св. Анастасии безделье в среду и пятницу; в Троицкую субботу на кладбищах причитают, а потом поют песни сатанинские и пляшут; проводят русальи о Иване дни и канун Рождества в нощном плищевании (игры); в Великий четверг порану солому палят и кличут мертвых; в первый понедельник Петрова

поста тешатся в рощах и в урочище Наливки» и т. д. <...>

Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVII веков. М.—Л., 1945, с. 274—277, 281—282, 289—293.

Д. С. Лихачев

СОЧИНЕНИЯ ЦАРЯ ИВАНА ВАСИЛЬЕВИЧА ГРОЗНОГО

<...> Произведения Грозного принадлежат эпохе, когда индивидуальность уже резко проявлялась у государственных деятелей, и в первую очередь у самого Грозного, а индивидуальный стиль писателей был развит еще очень слабо, и в этом отношении стиль произведений самого Грозного — исключение. На фоне общей, характерной для средневековья безликости стиля литературных произведений стиль сочинений Грозного резко своеобразен, но он далеко не прост и представляет трудности для его характеристики. На первый взгляд стиль произведений Грозного может показаться даже лишенным единства. В нем как бы борются разные стихии языка, различное отношение к действительности; необычайная и очень горячая искренность — со зловещим притворством, чувство собственного превосходства над читателями — со сменяющим это чувство отношением к читателю как равному. В сочинениях Грозного сочетается стремление исправлять и наказывать силой — с желанием переубеждать и опровергать доводами разума, торжественность обращений — с просторечием и грубой бранью, сдержанность — с запальчивостью.

Присмотримся ближе к личности Грозного, к его поведению в жизни и к его стилю в его посланиях. Все сферы его деятельности очень тесно связаны между собой и составляют некое выразительное единство.

Конец XV века и век XVI — это период укрепления русского централизованного государства. С появлением централизаторских устремлений на смену старым пришли новые взгляды на власть «великого князя всея Руси», да и сами «великие князья всея Руси» по-новому начинают рассматривать свою деятельность, свои задачи и самое свое положение в государстве.

Вместо ограниченных в своих владельческих заботах русских князей периода феодальной раздробленности появились государственные деятели более широкого размаха, реформаторы государственной и социальной жизни России. Под влиянием назревших экономических потребностей начинают ломаться старые порядки в государственном управлении и в быту, в религиозных установлениях местных церковных организаций и в культурной жизни. Усиливающаяся классовая борьба и борьба внутри класса феодалов между старым боярством и поднимающимся дворянством требовали усиления централизованного государственного управления.

Сознание необходимости реформ достигло крайнего напряжения в царствование Грозного. Деятельность Грозного очутилась в центре внимания русской литературы. Она подверглась страстному обсуждению. Грозного осуждали одни, одобряли другие, третьи стремились подсказать новые реформы. Споры вокруг деятельности Грозного не умолкали и во все последующее время. Сам царь спешит поддержать переписку со своими друзьями и врагами,— главным образом со своими врагами. В чем-либо переубедить его невозможно, он запальчиво отстаивает свои убеждения и всю свою политическую деятельность. В его посланиях чувствуется та же вера в силу убеждения, в силу мысли, которая отличала и его корреспондентов. Грозный — политический деятель, темпераментно доказывающий разумность и правильность своих поступков, стремящийся действовать силой убеждения не в меньшей мере, чем террором и приказами. В его писательской деятельности сказалась его исключительная талантливость, но отразилось и его положение безраздельного владыки, неизбежно мертвящее всякое живое творчество и в себе самом и в подвластной ему среде.

Вряд ли существует в средневековье еще другой писатель, который бы так мало сознавал себя писателем, как Грозный, и вместе с тем каждое литературное выступление которого обладало бы с самого начала таким властным авторитетом. Все написанное написано по случаю, по конкретному поводу, вызвано живой необходимостью современной ему политической действительности... Грозный нарушает все литературные жанры, все литературные традиции, как только они становятся ему помехой, и, наоборот, широко пользуется ими, когда ему нужно воздействовать на своего читателя эрудицией,

образованностью, торжественностью слога. Он заботится о стиле своих произведений не ради его выдержанности, красоты, «приличия» и пр., а лишь постольку, поскольку это ему нужно, чтобы высмеять или убедить своих противников, доказать то или иное положение, поразить и психологически подавить своих идейных врагов. Грозный — политик, государственный человек прежде всего, и он вносит политическую запальчивость и в свои произведения. Все написанное им стоит на грани литературы и деловых документов, на грани частных писем и законодательных актов. В его письмах излагаются не только его мнения, но и государственные распоряжения. И всюду он резко проявляет себя: в стиле, в языке, в темпераментной аргументации и, самое главное, в постоянно дающих себя знать его политических убеждениях. Письма Грозного — неотъемлемая часть его поведения и деятельности в целом; каждое из них — его общественный поступок.

Во всех областях своей кипучей деятельности Грозный был человеком, стремившимся сбросить груз многовековых традиций «удельной» Руси, хотя одновременно и незаметно для себя во многом этим же традициям следовавший. В дипломатической практике, дерзко нарушая условные формы посольских обычаев своего времени, Грозный впервые стал лично вести переговоры с иностранными послами. Грозный непосредственно сам, а не через своих дьяков и бояр обращался и к литовскому послу Ходкевичу в 1563 году и к польским послам Кротошевскому и Роките в 1570 году. Речь его к польским послам была столь обширна, что секретарь польских послов сказал Грозному: «Милостивый государь! таких великих дел запомнить невозможно: твой государский от бога дарованный разум выше человеческого разума». Минуя обычаи своего времени, Грозный сам непосредственно вел спор о вере с Яном Рокитой и Поссевином. По свидетельству англичанина Горсея, царь отличался в этих выступлениях «большим красноречием» и «употреблял смелые выражения». Не удивительно, что и в своих литературных произведениях Грозный властно ломал стилистические традиции и «литературный этикет» своего времени.

Нельзя думать, что Грозный нарушал современные ему литературные приличия «по невежеству», как это изображал его литературный и политический противник

князь Андрей Курбский. Грозный был одним из образованнейших людей своего времени. Воспитателями Грозного в юности были выдающиеся книжники: поп Сильвестр и митрополит Макарий. Оба были составителями наиболее значительных книжных предприятий своего времени: первый — Домостроя, второй — двенадцатитомных Великих Четьих-Миней (наиболее полного собрания всех читавшихся на Руси произведений). По программе Макария была расписана в воспитательных целях для молодого Ивана Золотая палата Московского кремля.

Об образованности Грозного свидетельствуют многие источники — русские и иностранные, современные Грозному и посмертно его характеризующие.

Русские источники говорят, что он был «в словесной премудрости ритор, естествословен и смышлением быстроумен», утверждают, что «в мудрости ником побежден бысть». По свидетельству венецианца Фоскарини, Грозный читал «много историю Римского и других государств... и взял себе в образец великих римлян». В его сочинениях встречается множество ссылок на произведения древней русской литературы. Он приводил наизусть библейские тексты, места из хронографов и из русских летописей. Он цитировал наизусть целыми «паремиями и посланиями», как выразился о нем Курбский. Он читал «Хронику» Мартина Бельского (данными которой он, по-видимому, пользуется в своем послании к Курбскому). По списку Библии, сообщенному Грозным через Михаила Гарабурду князю Острожскому, была напечатана так называемая Острожская библия — первый в славянских странах полный перевод Библии. Он знал «Повесть о разорении Иерусалима» Иосифа Флавия, сложную в философском отношении «Диоптру» инока Филиппа и многое другое.

Книги и отдельные сочинения присылали Ивану Грозному из Англии (доктор Яков — изложение учения англиканской церкви), из Константинополя (архидиакон Геннадий — сочинения Паламы), из Рима (сочинения о Флорентийском соборе), из многих монастырей его царства. Каспар Эберфельд представлял царю изложение в защиту протестантского учения, и царь охотно говорил с ним о вере. Отправляя архидиакона Геннадия на Ближний Восток, Грозный приказывал «обычаи в странах тех писати ему». Он заботился о составлении тех или иных новых сочинений и принимал участие в литературных

трудах своего сына царевича Ивана Ивановича. К нему обращались со своими литературными произведениями с очевидным расчетом на его просвещенное внимание Максим Грек, митрополит Макарий, архимандрит Феодосий, игумен Артемий, Иван Пересветов и многие другие.

Грозный знал цену слова и широко пользовался пропагандой в своей политической деятельности. В 1572 году литовский посол жаловался, что Грозный распространяет глумливые письма на немецком языке против короля Сигизмунда-Августа, и русские не отрицали этого. Если Грозный и не был непосредственным автором этих листков, то, во всяком случае, он был их инициатором и редактором, как он редактировал летопись времени своего царствования и мн. др.

Грозный вмешивался в литературную деятельность своего времени и оставил в ней заметный след, далеко еще не учтенный в историческом и литературном отношении.

Как у многих эмоциональных писателей, стиль Грозного сохранял следы устного мышления. Он писал как говорил. Возможно, он диктовал свои послания. Отсюда не только следы устной речи в его писаниях, но и характерное для устной речи многословие, частые повторения мыслей и выражений, отступления и неожиданные переходы от одной темы к другой, вопросы и восклицания, постоянные обращения к читателю как к слушателю. Он держит читателя «на коротком приводе», и то обращается к нему как к равному или даже к высшему, а то стремится подавить его своей эрудицией, своим высоким положением, своей родовитостью, своим могуществом и т. д.

Грозный ведет себя в своих посланиях совершенно так, как в жизни. В нем не столько сказывается манера писать, сколько манера себя держать с собеседником. За его писаниями всегда стоит реальность: реальная власть, реальная жестокость, реальная насмешка. Он не только пишет, но действует: способен привести в исполнение свои угрозы, сменить гнев на милость или милость на гнев.

Его послания гипнотизируют читателя всеми этими своими сторонами, и многословие их не столько простая болтливость, сколько прием, которым он завораживает

и заколдовывает читателя, эмоционально на него воздействует, угнетает или расслабляет. Он мучитель в жизни и в своих писаниях, он также и талантливый актер с элементами древнерусского скоморошества.

В своих посланиях Грозный постоянно играет какую-либо роль. Стиль их меняется в зависимости от взятой им на себя роли. От этого стиль его посланий очень разнообразен.

Игра в посланиях — отражение игры в жизни.

Чаще всего для Ивана Грозного было характерно притворное самоунижение, иногда связанное с лицедейством и переодеванием.

Вот несколько фактов.

Когда в 1571 году крымские гонцы, прибывшие к Грозному после разгрома его войск под Москвой, потребовали у него дань, Грозный «нарядился в сермягу, бусырь да в шубу боранью, и бояря. И послом отказал: «видишь же меня в чем я? Так де меня царь (крымский хан.— *Д. Л.*) зделал! Все де мое царство выпленил и казну пожег, дати мне нечево царю!» [1].

В другой раз, издеваясь над литовскими послами, царь надел литовскую шапку на своего шута и велел политовски преклонить колено. Когда шут не сумел это сделать, Грозный сам преклонил колено и воскликнул: «Гойда, гойда!».

В 1574 году, как указывают летописи, «произволил» царь Иван Васильевич и посадил царем на Москве Симеона Бекбулатовича и царским венцом его венчал, а сам назвался Иваном Московским, и вышел из Кремля, жил на Петровке; весь свой чин царский отдал Симеону, а сам «ездил просто», как боярин, в оглоблях, и, как приедет к царю Симеону, ссаживается от царева места далеко, вместе с боярами.

До нас сохранился и текст его униженной челобитной Симеону Бекбулатовичу от 30 октября 1575 года.

В своих сочинениях Грозный проявляет ту же склонность к «переодеваниям» и лицедейству. То он пишет от имени бояр, то придумывает себе шутовской литературный псевдоним — «Парфений Уродливый» [2] и постоянно меняет тон своих посланий: от пышного и велеречивого до издевательски подобострастного и униженного.

Едва ли не наиболее характерной чертой стиля посланий Ивана Грозного является именно этот притворно смиренный тон и просторечные выражения в непосредст-

венном соседстве с пышными и гордыми формулами, церковнославянизмами, учеными цитатами из отцов церкви. <...>

Притворяясь смиренным, Грозный каждый раз перенимает особенности того рода писаний, которые характерны для того, чью роль он брался играть. Так, в своей уже упомянутой выше челобитной Симеону Бекбулатовичу Грозный употребляет все наиболее уничижительные самоназвания и выражения, принятые в челобитьях царю: «Государю великому князю Симеону Бекбулатовичу всея Руси Иванец Васильев со своими детишками с Иванцом и с Федорцом, челом бьют...», «А показал бы ты государь милость», «Окажи милость, государь, пожалуй нас!». Соответственно со стилем челобитных уменьшительно и уничижительно называются все, о чем просится в челобитной: «вотчинишки», «поместьишки», «хлебишко», «деньжонки», «рухлядишко». Характерно, что главным содержанием челобитной служит «просьба» Грозного о разрешении ему совершить один из его самых жестоких актов: «перебрать людишек».

В еще большей мере самоуничижительный тон вкраплен в его гневное послание в Кирилло-Белозерский монастырь игумену Козьме «с братией». Оно написано по следующему случаю. Несколько опальных бояр, в том числе Шереметев и Хабаров, забыв свои монашеские обеты, устроились в монастыре, как «в миру», и перестали выполнять монастырский устав. Слухи и сообщения об этом доходили и до Грозного, составившего в связи с этим свое обширное послание в Кирилло-Белозерский монастырь.

Послание начинается униженно, просительно. Грозный артистически подражает тону монашеских посланий, утрирует монашеское самоуничижение, иронически притворяется монахом (известно, однако, что Грозный действительно подумывал постричься в Кирилло-Белозерский монастырь). «Увы мне грешному! горе мне окаянному! ох мне скверному,—пишет Грозный.—Кто есмь аз на таковую высоту дерзати (т. е. на высоту благочестия Кирилло-Белозерского монастыря)? Бога ради, господие и отцы, молю вас, престаните от таковаго начинания... А мне, псу смердящему, кому учити и чему наказати и чем просветити?» Грозный как бы преображается в монаха, ощущает себя чернецом: «и мне мнится, окаянному, яко исполу (т. е. на половину) есмь чернец». И вот, став

в положение монаха, Грозный начинает поучать. Он поучает пространно, выказывая изумительную эрудицию и богатство памяти. Постепенно нарастают и его природная властность и его скрытое раздражение. Он входит в азарт полемики и в азарт актерской игры.

Письмо Грозного в Кирилло-Белозерский монастырь — это развернутая импровизация — импровизация вначале ученая, насыщенная цитатами, ссылками, примерами, а затем переходящая в запальчивую обвинительную речь — без строгого плана, иногда противоречивую в аргументации, но написанную с горячей убежденностью в своей правоте и в своем праве учить всех и каждого.

Грозный иронически противопоставляет святого Кирилла Белозерского (основателя Кирилло-Белозерского монастыря) боярам Шереметеву и Воротынскому. Он говорит, что Шереметев вошел со «своим уставом» в монастырь, живущий по уставу Кирилла, и язвительно предлагает монахам: «Да Шереметев устав добр,— держите его, а Кириллов устав не добр, оставите его». Он настойчиво «обыгрывает» эту тему, противопоставляя посмертное почитание умершего в монастыре боярина Воротынского, которому монахи устроили роскошную могилу, почитанию Кирилла Белозерского: «А вы се над Воротыньским церковь есте поставили! Ино над Воротыньским церковь, а над чюдотворцом (Кириллом) нет! Воротыньской в церкви, а чюдотворец за церковию! И на Страшном спасове судище Воротыньской да Шереметев выше станут: потому Воротыньской церковию, а Шереметев законом, что их Кирилова крепче».

Вспоминая прежние крепкие монастырские нравы, Грозный мастерски рисует бытовые картинки. <...>

Не то что с боярами,— с самим царем монахи не стеснялись, если дело шло о строгом выполнении монастырских обычаев. И правильно делали! — утверждает Грозный. Он вспоминает, как в юности он приехал в Кириллов монастырь «в летнюю пору»: «мы испоздали ужинати, занеже у нас в Кирилове в летнюю пору не знати дня с ночию (ибо стояли белые ночи.— *Д. Л.*)». И вот спутники Грозного, которые «у ествы сидели», «попытали (т. е. попросили) стерьлядей». Позвали подкеларника Исаию («едва с нужею привели») и потребовали у него стерлядей, но Исайя, не желая нарушать монастырских порядков, наотрез отказался принести. Грозный с похвалою передает безбоязненные слова, сказанные ему Исай-

ей: «о том, о-су (т. е. государь), мне приказу не было, а о чем был приказ, и яз то и приготовил, а нынеча ночь, взяти негде; государя боюся, а бога надобе больши того боятися». Эта неожиданная смелость монаха понравилась Грозному: она дала ему повод изобразить из себя великодушного и справедливого государя, не склонного к личной злобе, и он хвалит Исайю за смелость. Настойчиво внушает Грозный монахам смелую для государя мысль, что для них не существует никаких сословных и вообще светских различий. Святые Сергий Радонежский, Кирилл Белозерский «не гонялись за бояры, да бояре за ними гонялись». Шереметев постригся из боярства, а Кирилл и «в приказе у государя не был», но все равно простец Кирилл стоит выше боярина Шереметева. Он напоминает, что у Троицы (в Троице-Сергиевом монастыре) в постриженниках был Ряполовского холоп «да з Бельским з блюда едал», как равный. Грозный высказывал мысль, что монах в духовном отношении, в личной жизни выше даже его — царя: двенадцать апостолов были «убогими», а на том свете будут на двенадцати престолах сидеть и судить царей вселенной. Самоуслаждение этим притворным смирением достигло здесь высшей степени. Но свою игру в смирение Грозный никогда не затягивал. Ему важен был контраст с его реальным положением неограниченного властителя. Притворяясь скромным и униженным, он тем самым издевался над своей жертвой. Он любил неожиданный гнев, неожиданные, внезапные казни и убийства.

Приходя все в большее и большее раздражение, царь требует наконец, чтобы монахи оставили его в покое, не писали ему больше и сами справлялись бы со всеми своими непорядками. «Отдоху нет,— пишет он с гневом,— а уж больно докучило»; «а яз им отец ли духовный или начальник? Как собе хотят, так и живут, коли им спасение душа своея не надобеть»; «а отдоху от вас нет о Шереметеве». И чего ради, в самом деле, тревожат его монахи— «злобеснаго ли ради пса Василья Собакина... или бесова для сына Иоанна Шереметева, или дурака для и упиря Хабарова?»

Речь Грозного поразительно конкретна и образна. Свои рассуждения он подкрепляет примерами, случаями из своей жизни или зрительно наглядными картинами. Монаха, принявшего власть, он сравнивает с мертвецом, посаженным на коня (монах действительно почитался

«непогребенным мертвецом», а принятие власти символизировалось посажением на коня — «посагом»). Описывая запустение Сторожевского монастыря, Грозный говорит: «тово и затворити монастыря некому, по трапезе трава ростет».

Его письмо в Кирилло-Белозерский монастырь, пересыпанное вначале книжными, церковнославянскими оборотами, постепенно переходит в тон самой непринужденной беседы: беседы страстной, иронической, почти спора, и вместе с тем преисполненной игры, притворства, актерства. Он призывает в свидетели бога, ссылается на живых свидетелей, приводит факты, имена. Его речь нетерпелива. Он сам называет ее «суесловием». Как бы устав от собственного многословия, он прерывает себя: «что ж много насчитати и глаголати», «множае нас сами весте...» и т. д.

Наибольшей известностью из сочинений Грозного пользуется переписка с князем Курбским, бежавшим от Грозного в Литву в 1564 году. Здесь также явно ощущается живая перемена тона письма, вызванная нарастанием гнева. Но переходы и здесь своеобразны. Грозный не повторяется даже в своем эмоциональном отношении к действительности. В первом письме к Курбскому, написанном им в ответ на письмо Курбского, Грозный гораздо сдержаннее, чем в своем послании игумену Козьме в Кирилло-Белозерский монастырь. Между царем и изменником не могло быть той непосредственности, какая была в его послании кирилло-белозерским монахам. Грозный выступает здесь с изложением своих взглядов как государственный человек. Он стремится дать понять Курбскому, что ему пишет сам царь — самодержец всея Руси. Свое письмо он начинает пышно, торжественно. Он пространно говорит о своих предках. Он не допускает здесь, разумеется, того издевательски приниженного тона, что в послании в Кирилло-Белозерский монастырь.

Курбский верно почувствовал этот тон письма Грозного, назвав его в своем ответе «широковещательным и многошумящим». Но и здесь, в конце концов, дает себя знать темпераментная натура Грозного. Постепенно, по мере того как он переходит к возражениям, тон письма его становится оживленнее. «А и жаловати есмя своих холопей вольны, а и казнити вольны же есмя!» Бояре — такие, как Курбский — похитили у него в юности власть: «от юности моея благочествие, бесом подобно, поколеба-

сте, еже от бога державу, данную ми от прародителей наших, под свою власть отторгосте». Грозный резко возражает против мнения Курбского о необходимости ему иметь мудрых советников из бояр. В полемическом задоре Грозный называет бояр своими рабами. Повторяющиеся вопросы усиливают энергию возражений. «Ино се ли совесть прокаженна, яко все царство во своей руце держати, а работным своим владети не давати? И се ли сопротивен разумом, еже не хотети быти работными своими обладанному и овладенному? И се ли православие пресветлое, еже рабы обладанну и повеленну быти?» «А Российское самодерьжьство изначяла сами владеют своими государьствы, а не боляре и не вельможи». «Царь — гроза не для добрых, а для злых дел: хочешь не бояться власти — делай добро, а делаешь зло, бойся, ибо царь не в туне носит меч — в месть злодеям».

Постепенно тон письма становится запальчивым. Он с азартом издевается и высмеивает Курбского, отпускает такие насмешки, которые уже лишены всякой официальности. Так, например, в первом письме к Грозному, «слезами омоченном», Курбский перечислял свои обиды и все преследования, которым подвергся. В обличительном порыве Курбский в конце концов обещал положить свое письмо с собою в гроб и явиться с ним на Страшном судище, а до того не показывать Грозному своего лица. Грозный подхватил и вышутил это самое патетическое место письма Курбского: «Лице же свое, пишешь, не явити нам до дне Страшнаго суда божия? — Кто же убо восхощет таковаго ефиопскаго лица видети!»

Грозный мог быть торжественным только через силу. На время вынужденный к торжественности тона, Грозный в конце концов переходит к полной естественности. Можно подозревать Грозного иногда в лукавстве мысли, иногда даже в подтасовке фактов, но самый тон его писем всегда искренен. Он был искренен даже тогда, когда впадал в скоморошний тон. Это было актерство азарта, а не притворство из расчета. Начав со стилистически сложных оборотов, с витийственно-цветистой речи, Грозный рано или поздно переходил в свой тон, становился самим собой: смеялся и глумился над своим противником, шутил с друзьями или горько сетовал на свою судьбу.

Это был поразительно талантливый человек. Казалось, ничто не затрудняло его в письме. Речь его текла

совершенно свободно. И при этом какое разнообразие лексики, какое резкое смешение стилей, просторечия и высоких церковнославянизмов, какое нежелание считаться с какими бы то ни было литературными условностями своего времени! И это сразу после того, как сам же ими пользовался в полной мере.

Еще больше непосредственности во втором, кратком, письме Грозного Курбскому, написанном им после взятия русскими войсками Вольмера — города, в котором жил некоторое время, спасаясь от Грозного, Курбский. Вспомнив опять своего противника, Грозный не мог не пошутить и не поиздеваться над Курбским по этому случаю. Он писал ему, между прочим: «И где еси хотел успокоен быти от всех твоих трудов, в Волмере, и тут на покой твой бог нас принес».

Наиболее ярко литературный талант Ивана Грозного сказался в его письме к своему бывшему любимцу — «Васютке» Грязному, сохранившемуся в списке XVI века.

Переписка Ивана Грозного и Василия Грязного относится к 1574—1576 годам. В прошлом Василий Грязной — ближайший царский опричник, верный его слуга. В 1573 году он был направлен на южные границы России — в заслон против крымцев. Грязной должен был отправиться в глубь степи с отрядом в несколько сот человек и добыть языков. Но крымцы «подстерегли» отряд Грязного и настигли его. Поваленный наземь Грязной отчаянно сопротивлялся, до смерти перекусав «над собою» шесть человек и двадцать два ранив, о чем не только писал впоследствии сам Василий Грозному, но что подтверждали и очевидцы. Грязного «чють жива» отвезли в Крым к хану, и здесь, лежа перед ним, он вынужден был признаться, что он у Грозного человек «веременный» — его любимец. Узнав об этом, крымцы решили выменять его на Дивея Мурзу — знатного крымского воеводу, захваченного в плен русскими. Из плена Василий Грязной и написал Грозному свое первое письмо, прося обмена на Дивея. Осенью 1574 года Василий получил ответ царя через гонца Ивана Мясоедова. С этим гонцом царь передал Грязному свое государево жалование и сообщил ему, чтобы он не беспокоился о семье: сына его Грозный пожаловал поместьем и деньгами. Но самое письмо Грозного содержало решительный отказ выкупить его за большие деньги или обменять на Дивея Мур-

зу. После этого Василий Грязной еще дважды писал царю, но крымцы не получили за Грязного Дивея Мурзу. В 1577 году Грязной был выкуплен за умеренную сумму, но что сталось с ним после выкупа, неизвестно.

Переписку Ивана Грозного и Василия Грязного, казалось бы, охватывает общее настроение, общий дух ядовитой шутки: с одной стороны, от царя — властной и открытой, а с другой — от Грязного, подобострастной, переходящей в намеки, вызывающей на близость, стремящейся найти опору к возвращению прежних отношений. Василий чувствует, что расположение Грозного уходит от него, и стремится поддержать его интимной, но уже осторожной шуткой, соединенной с самой беззастенчивой лестью. Грозный как бы идет на этот вызов, принимает его тон. Но положение изменилось. Дело ведь происходило не за столом во время веселого пира: Грязной в плену, и ему грозит смерть. Шутка, как мяч, перелетает в этой переписке от одного к другому, демонстрируя находчивость обоих и слаженность выработавшейся еще за столом, «за кушанием» в покоях у царя, остротной игры, но характер отношений обоих радикально изменился. Грозный играет, делая вид, что шутки продолжаются по-прежнему, но в этой ситуации для Василия Грязного продолжение прежнего тона было резким издевательством над его критическим положением. Эта жестокая ирония усиливалась тем, что царь отказывался дать за Грязного требуемый выкуп.

Первое письмо Грязного, в котором он просит царя об обмене на Дивея Мурзу, не сохранилось. Но ответ Грозного дошел до нас в своем первоначальном виде в списке XVI века. Как и всегда, Грозный не только принимает решения, но и объясняет их. Грозный не желает рассматривать этот обмен как его личную услугу Грязному. Будет ли «прибыток» «крестьянству» от такого обмена? — спрашивает Грозный. «И тебя, вед, на Дивея выменити не для крестьянства на крестьянство». «Васютка», вернувшись домой, лежать станет «по своему увечью», а Дивей Мурза вновь станет воевать «да несколько сот крестьян лутчи тебя пленит! Что в том будет прибыток?» Обменять на Дивея Мурзу — это с точки зрения государства «неподобная мера». Тон письма Грозного начинает звучать наставлением, он учит Грязного предусмотрительности и заботе об общественных интересах.

И вместе с тем, несмотря на всю наставительность

этого письма, оно полно вызывающей искренности, соединенной с артистическим притворством, притворством, не ставящим себе практичеких целей, использующим ситуацию для лукавой и безжалостной шутки. Царское письмо, по выражению Грязного в его втором письме царю, «жестоко и милостиво»; «милостиво» — это уже интерпретация Василия Грязного, стремящегося усмотреть эту милостивость. Грозный смеется над тем, как неосмотрительно попал Василий в плен к крымцам. Он напоминает ему о былых охотничьих забавах и шутках за столом: «ты чаял, что в объезд (т. е. на охоту) приехал с собаками за зайцы — ажно крымцы самого тебя в торок ввязали. Али ты чаял, что таково ж в Крыму, как у меня стоячи за кушаньем шутити? Крымцы так не спят, как вы, да вас, дрочон, умеют ловити...»

Постепенно раздражаясь, Грозный впадает в тон жестокой насмешки. Он напоминает Василию, что с государственной точки зрения он самый обычный пленник: «а доселеве такие по пятидесят рублев бывали». Разве стоит обменивать его на Дивея Мурзу, ставить их в одну меру: «У Дивея и своих таких полно было, как ты».

Васютка Грязной, умевший понимать царские шутки и, когда нужно, обращать их себе на пользу, подхватывает напоминание Грозного о былых веселых шутках за столом: «А шутил яз, холоп твой, у тебя, государя, за столом, тешил тебя, государя, а нынеча умираю за бога, да за тебя же, государя, да за твои царевичи, за своих государей...» Он принимает и другой упрек Грозного — о своем увечье — и опять-таки обращает его себе на пользу, напоминая Грозному, что добыл он эти раны на службе ему: «А яз, холоп твой, не у браги увечья добыл, ни с печи убился». Хоть он и будет лежать, но постарается и лежа служить своему государю: «Мы, холопы, бога молим, чтоб нам за бога и за тебя, государя, и за свои царевичи, а за наши государи, голова положити: то наша и надежда...» Он отвечает и на упрек Грозного за попытку сравнять себя с Дивеем Мурзой. Но в ответе своем он уже не шутит: он смиренно молит о пощаде — «не твоя б государская милость, и яз бы што за человек?»

Ничто не напоминает в этой переписке витийственно поднятой на ходули риторики XVI века. Читая переписку «Васютки» Грязного и Ивана Грозного, забываешь, что оба были разобщены огромным по тому времени расстоянием, что письма доставлялись с трудом и доходили че-

рез многие месяцы. Перед нами свободная беседа, словно записанный разговор: мастера лихой потехи, шутника и балагура, «веременного» человека — и царя, ядовитого, жестоко ироничного, умевшего играть роль и разыгрывать человека простого и справедливого.

Естественно, что на основе перемен в писательской позиции Грозного вырастали и многочисленные варианты его стиля. Грозный предстает перед нами величественным монархом и бесправным подданным (в послании к царю Симеону Бекбулатовичу), безграничным монархом и униженным просителем (во втором послании к Стефану Баторию), духовным наставником и грешным иноком (в послании в Кирилло-Белозерский монастырь) и т. д. Поэтому для произведений Грозного характерно чередование церковнославянского языка и разговорного просторечия, иногда переходящего в запальчивую брань.

Грозный употребляет разговорные выражения и слова: «дурость», «дурует», «аз на него плюнул», «а он мужик очюнной врет, а сам не ведает что». Он пользуется поговорками: «дати волю царю, ино и псарю; дати слабость вельможе, ино и простому». Его речь полна восклицаний: «ох!», «увы, увы мне!», «горе, ей!» Он часто обращается к читателям и слушателям: «видите ли?», «а ты, брат, како?», «ты же како?», «милые мои!» Он прерывает свою речь вопросами, останавливает себя. Он смешивает церковнославянизмы и просторечие. Он делает смелые сопоставления библейских лиц и событий с современными ему — с тою же иронической целью. Богатство его лексики поразительно. Язык его гибок. Живость языка и близость к устной речи вносит в его произведения яркий национальный колорит.

В очень интересной статье «Заметки о языке посланий Ивана Грозного» С. О. Шмидт отмечает: «Иван Грозный отличался редким чутьем языка, и литературный стиль его и словарь во многом зависели от адресата и характера составляемого послания: так, в первой части послания в Кирилло-Белозерский монастырь и в краткой редакции Первого послания Курбскому особенно много церковнославянских слов, в письме к Грязному — обилие простонародных выражений, а в посланиях в Польшу постоянно встречаются полонизмы и слова, более всего употребительные в западных областях Российского госу-

дарства. Знаток приказного делопроизводства, Грозный великолепно умел подражать формам различных документов, восприняв элементы художественности, имевшиеся в деловой письменности» [3].

Статья С. О. Шмидта заключает и некоторое объяснение этой «подражательности» языка и стиля Грозного. С. О. Шмидт пишет: «Из деловой переписки и постановлений, принимаемых в ответ на челобитья, Грозный усвоил, видимо, и распространенную тогда манеру ответов на письма. В начале обычно излагалось содержание документа или части документа, на который составлялся ответ или по которому принималось решение. Изложение должно было быть кратким, по возможности близким к тексту, иногда дословно близким... Обычаем повторения в ответных документах отдельных слов или выражений адресата можно объяснять и наличие в некоторых сочинениях Грозного иностранных слов, в частности наличие полонизмов и западнорусизмов в посланиях в Польско-Литовское государство, особенно в послании Стефану Баторию» [4]. Наблюдение это чрезвычайно интересно и частично объясняет то разнообразие в языке и стиле посланий Ивана Грозного, которое неоднократно отмечалось исследователями его языка. Однако частичное объяснение это не отменяет другого: зависимости стиля Грозного от его поведения, обусловленных, в частности, актерством Грозного. На это также отчасти обратил внимание С. О. Шмидт, отметивший воздействие фольклора на язык Грозного: «Сохранились свидетельства об участии Ивана Грозного в народных обрядовых игрищах, о любви его к народным сказкам и песням, о бытовании фольклорных жанров при его дворе... Быть может, под воздействием народных театральных представлений и религиозных празднеств у Грозного и выработалась характерная для него склонность к театральным эффектам» [5].

Источники неоднократно говорят о том, что Грозный действительно бранился. Брань, включаемая им в его сочинения, была простым перенесением в литературу его поведения в жизни. Характерно при этом, что, как это часто бывает, брань его трафаретна; бранные выражения у него часто повторяются.

На основании одного только первого послания Грозного Курбскому можно составить довольно полный список его излюбленных ругательств: «батожник», «бедняк»,

«бес», «бесовский», «бесовское злохитрие», «бешеная собака», «злобесное умышление», «злобесовские советники», «злобесное хотение», «злобесовский», «злобесный разум», «окаянный», «паче кала смердяй», «пес», «пес смердящий», «прокаженный», «псово лаяние», «собака», «собацкий», «собацкое умышление», «собацкое собрание», «совесть прокаженная» и пр. Многие из этих выражений встречаются и в других посланиях Грозного, например в его послании в Кирилло-Белозерский монастырь: «окаянный», «скверный», «пес смердящий», «пес злобесный», «бес», но есть и «дополнительные»: «упырь», «дурак».

В целом надо сказать, что ругательства составляют в языке Грозного наиболее устойчивую «инвариантную» и характерную для его языка лексическую группу. <...>

Как известно, Грозный любил вступать в устные диспуты — в диспуты о вере или по дипломатическим вопросам — с равными себе или со своими жертвами. Он стремился обосновывать свои поступки, убеждать и издеваться, торжествовать в спорах. Устные приемы споров Грозный переносил и в свои произведения.

К числу излюбленных приемов Грозного-спорщика следует причислить постоянные иронические вопросы, с которыми он обращался к своим противникам. «Ино, се ли храбрость, еже служба ставити в опалу?» (Первое послание Курбскому), «Се ли убо пресветлая победа и одоление преславно?» (там же), «али ти чаял, что таково ж в Крыму, как у меня стоячи за кушаньем шутити?» (Послание Василию Грязному). И т. д. <...>

Ирония в самых различных ее формах типична не только для литературного творчества Грозного, но и для его поведения в жизни. Когда, например, Никита Казаринов-Голохвастов постригся с сыном в монахи, а затем принял схиму («ангельский чин»), Грозный казнил его, сказав, по словам Андрея Курбского: «Он ...ангел: подобает ему на небо взлетети» [6].

Диктуя или как бы записывая свою устную речь, Грозный очень конкретно представлял себе своего противника. Поэтому в его посланиях присутствует скрытый диалог. Он как бы повторяет вслед за своим противником его аргументы, а затем их разбивает и торжествует победу, иронизируя, насмехаясь или отмечая, что аргументация противника и сам противник достойны только

смеха: «тем же убо смеху подлежит сие» (Первое послание Курбскому), «и аще убо, подобно тебе, хто смеху быти глаголет, еже попу повиноватися?» <...>

Высмеять — означало для Грозного уничтожить противника духовно. Вот почему в его сочинениях так часто противник опровергается тем, что его положение объявляется смешным.

В своих скрытых диалогах Грозный показывает высокую степень актерского мастерства. Он не только ясно передает все возражения противника, но и переселяется как бы в его положение, учитывает его характер. Разумеется, он упрощает и превращает в гротеск аргументы противника, но при этом остается все же в пределах возможного, вероятного.

Этот скрытый диалог есть и в посланиях к Курбскому, и в послании к Грязному, и в послании Полубенскому, и во многих других случаях.

Возражения противника скрыты в форме вопросов, которые Грозный задает как бы от лица своего противника. Особенно характерно в этом отношении второе послание Грозного к Курбскому. Аргументация Курбского, выдвинутая им в его послании к Грозному, развивается и расширяется Грозным в форме вопросов, которые трудно назвать «риторическими» — настолько они связаны с личностью и психологией его противника. «Писал еси, что яз разтлен разумом, яко ж ни в языцех имянуемо, и я таки тебя судию и поставлю с собою: вы ли разтленны, или яз? Что яз хотел вами владети, а вы не хотели под моею властию быти, и яз за то на вас опалялся? Или вы разтленны, что не токмо похотесте повинны мне быти и послушны, но и мною владесте, и всю власть с мене снясте, и сами государилися, как хотели, а с меня есте государство сняли: словом яз был государь, а делом ничего не владел!» Далее следует описание жалкого положения Грозного под опекою бояр. Он пишет о всем, что причинили ему бояре, в частности о том, как его разлучили с молодой женой, и тут же предлагает смелое возражение от лица своих противников: будто бы он изменял своей жене. Он оправдывается своей человеческой природой и переходит в контрнападение, напоминая Курбскому какую-то компрометирующую его историю со стрелецкой женой: «А с женою вы меня про что разлучили? Только бы у меня не отняли юницы моея, ино бы Кроновы жертвы не было. А будет молвишь, что яз о том

не терпел и чистоты не сохранил,— ино вси есмя человецы. Ты чего для понял стрелецкую жену?»

Спор с Курбским переходит в воспоминание старых обид, в обличение его поведения и в хвастовство своими победами в Литве, заставившими Курбского бежать от него еще дальше: «И где еси хотел успокоен быти от всех твоих трудов, в Волмере, и тут на покой твой бог нас принес; а мы тут, з божиею волею сугнали, и ты тогда дальноконее поехал». В приведенном пассаже замечательно это выражение «на покой твой бог нас принес»: оно как бы повторяет с досадой сказанное выражение Курбского, разве что Курбский мог сказать «черт» вместо «бог». <...>

Итак, в сочинениях Грозного мы встречаемся с замечательной способностью его к художественному перевоплощению, к умению менять стиль изложения, подделываясь под избранную им позицию (униженного челобитчика, смиренного чернорizца, обиженного царя), принимать обличие вымышленного автора — Парфения Уродивого — или живо представлять себе своего противника, писать от имени бояр. Поразительна и его способность к скрытому диалогу, при котором воображаемые возражения противника маскируются задаваемыми себе вопросами, переизлагаемыми аргументами.

Ничего даже отдаленно похожего мы не находим во всей древней русской литературе. Древняя русская литература не знает стилизации. Подражания сводились только к заимствованиям и повторениям своего источника. О том, насколько несовершенными были попытки воспроизвести характер своего источника, можно судить по подложной переписке Грозного с турецким султаном [7].

Чем же объяснить в таком случае подражательные способности Грозного как писателя? Все дело, как мне представляется, в том, что сочинения Грозного были органической частью его поведения. Он «вел себя» в своих посланиях совершенно так же, как в жизни, писал так, как говорил, обращался в посланиях к своим противникам так, будто бы они были непосредственно перед ним, в своих сочинениях с удивительной непосредственностью выказывая свой характер, свои способности к изображению и преображению в то лицо, от имени которого он пи-

сал, свою склонность дразнить и передразнивать, издеваться и насмехаться.

Резко выраженные особенности стиля Грозного, его эмоциональность и возбудимость, резкие переходы от пышной церковнославянской речи к грубому просторечию идут не столько от усвоенной им литературной школы, литературной традиции, сколько от его характера, и являются частью его поведения.

По своему свободному отношению к литературному творчеству Грозный значительно опередил свою эпоху, но писательское дело Грозного не осталось без продолжателей. Во второй половине XVII века, через сто лет, его талантливым последователем в чисто литературном отношении явился протопоп Аввакум, недаром так ценивший «батюшку» Грозного царя. Крайний консерватор по убеждениям, Аввакум был, однако, таким же, как и Грозный, мятежником против всяких литературных традиций, извлекал особые эффекты из смешения церковнославянизмов с просторечием. В чем Аввакум следовал за примером Грозного, а в чем их позиции были общими — независимо друг от друга,— предстоит решить исследователям.

Смелый новатор, изумительный мастер языка, то гневный, то лирически приподнятый (как, например, в своем завещании 1572 года), мастер «кусательного» стиля, самодержец всея Руси, любивший игру в смирение, изображавший себя обиженным или приниженным, пренебрегавший многими литературными традициями ради единой цели: убедить и высмеять своего противника,— таков Грозный в своих произведениях.

Лихачев Д. Великое наследие. Классические произведения литературы Древней Руси. М., 1975, с. 265—287.

---

[1] Пискаревский летописец.— В кн.: Материалы по истории СССР, т. II. Документы по истории XV—XVIII вв. М., 1955, с. 80.

[2] Подробнее об этом псевдониме в статье: *Лихачев Д. С.* «Канон» и «Молитва» Ангелу Грозному воеводе Парфения Уродливого (Ивана Грозного).— Рукописное наследие древней Руси. По материалам Пушкинского дома. Л., 1972, с. 10—27.

[3] ТОДРЛ, т. XIV. М.—Л., 1958, с. 264—265.

[4] Там же, с. 258—259.

[5] Там же, с. 260—261.

[6] РИБ, т. XXXI. Спб., 1914, с. 308.

[7] *Каган М. Д.* Легендарная переписка Ивана IV с турецким султаном как литературный памятник первой четверти XVII в.—

ТОДРЛ, т. XIII. М.— Л., 1957, с. 247—272. Переписка носит бранный характер, но при этом стиль письма Грозного не отличается от стиля письма турецкого султана.

Я. С. Лурье

<«КАЗАНСКАЯ ИСТОРИЯ»>

<...> Сочетание беллетристического (сюжетного) и публицистического вымысла встречается не только в «Степенной книге», но и в других памятниках исторического повествования XVI в. Наиболее резко представлено оно в «Казанской истории». Написанное в 1564—1566 гг. «Сказание вкратце от начала царства Казанского... и о взятии царства Казани, еже ново бысть» отличалось от летописных сводов и «Степенной книги» своим более «монографическим» характером; но вместе с тем оно не было и историческим повествованием, подобным «Сказанию о Мамаевом побоище». Автор его ставил своей целью рассказать не только о взятии Казани при Иване IV, но и обо всей истории этого царства. Историю эту он сразу же начинал с легенды, неизвестной русскому историческому повествованию и заимствованной, очевидно, из казанского татарского предания,— о фантастическом царе «Саине ординъском», ходившем на Русскую землю после смерти Батыя, освободившем место «на Волге, на самой украине руской», от страшного двуглавого змея и создавшем здесь богатое царство, кипящее «млеком» и «медом»,— Казань[1]. Смелое внесение явно легендарных рассказов, отсутствовавших в летописной традиции, характерно и для последующих глав «Казанской истории». Легендарный характер имела, например, история казанского царя Улуахмета, затворившегося в созданном им «граде ледяном» и разбившего превосходившие его силы русских князей. Совершенно не посчитался автор с летописной традицией и в рассказе о падении татарского ига («стоянии на Угре»). Он не только игнорировал летописные известия о колебаниях Ивана III во время последнего нашествия татар в 1480 г., но сочинил в противовес им рассказ о «грубости великого князя на царя». Получив от царя Ахмата его «басму», «великий же князь ни мало убоявся страха царева, но приим базму парсуну лица его, и плевав на ню, и излома ея, и на землю поверже, и потопта ногами своима». Разгневанный царь послал

на Ивана «свою силу срацинскую», однако великий князь, пока оба войска стояли на Угре, придумал «добро дело» и послал на Золотую Орду своего служилого царя Нурдовлета и воеводу Василия Ноздроватого. Русские войска, найдя Орду «пусту», «попleниша жен и детей варварских»; узнав об этом, Ахмат «от реки Угры назадь обратися бежати». Но центральной темой «Казанской истории» было все-таки окончательное завоевание Казани при Иване IV. Основными персонажами этой части повествования были «царь державы Руския» Иван (рассказ о котором автор начинал с описания «самовластия боляр» в годы его детства) и казанская царица Сумбека.

В «Казанской истории» причудливо соединились самые различные литературные влияния. Ряд нитей связывал этот памятник с официальной публицистикой XVI в.— со «Сказанием о князьях Владимирских», посланиями Ивана Грозного, возможно, с официальным летописанием XVI в. Близка была «Казанская история» и к историческому повествованию предшествующего периода — в ней обнаруживаются прямые заимствования из «Повести о Цареграде» Нестора-Искандера (перипетии борьбы за Казань, даже самый образ автора-христианина, попавшего в плен к «агарянам») и Хронографа. И наконец, эта «красная новая повесть», как именовал ее автор, следовала и чисто беллетристическим памятникам. Призывая «радостно послушати» и «разумно» внимать «сладкия повести сия», автор следовал началу «Александрии» («Аще кто хощет со благоусердием да послушает...»). «Александрию» напоминали описания переговоров с «гордыми послами» татар. Сказывалось в «Казанской истории» влияние и другого переводного беллетристического памятника — «Повести о Трое» (плач Сумбеки и Екамы — Гекубы).

Смешение различных литературных влияний не могло не сказаться на художественном стиле «Казанской истории». Исследователи уже отмечали «разительное нарушение литературного этикета», свойственное этому памятнику: вопреки канонам воинской повести, враги здесь изображаются в героических красках — «един бо казанец бияшеся со сто русинов, и два же со двема сты»; «падение храбрых казанцев» сопровождается разграблениями мечетей, убийствами и жестокостями, совершаемыми русским войском. Но особенно неожиданным оказывается изображение главы Казанского ханства царицы Сум-

беки. Едва ли можно согласиться с исследовательницей, считавшей, что Сумбека «Казанской истории» — «идеальный образ» [2]. Автор «Казанской истории» пространно повествует «о любви блудной со царицею улана Кощака», о готовности царицы по сговору со своим любовником «царевича, сына ея, убити, юнаго», о том, как после вынужденного брака с Шигалеем Сумбека несколько раз пыталась отравить своего второго мужа. И все-таки Сумбека для автора «Истории» — не только прелюбодейка и преступница. Она остается при этом царицей, «красносолнечной» и «мудрой», и ее низвержение с престола оплакивает все Казанское царство: «И тако же и честные жены и красныя девица в полате у нея многоплачевный глас на град пущаше, и лица своя красныя деруще, и власы рвуще, и руце и мышце кусающе. И восплакася по ней весь царев двор и велможи, и властили, и вси царьстии отроцы. И слышавше плач той, стекахуся народ ко цареву двору и тако же плакахуся, и кричаху неутешно». Низвергнутая Сумбека вспоминает своего первого любимого мужа Сапкирея и, как подобает героиням древнерусской литературы, плачет, обращаясь к нему: «О милый мой господине, царю Сапкирее! Виждь ныне царицю свою, любил еси паче всех жен своих, сведому бываему в плен иноязычными воины на Русь, с любимым твоим сыном, яко злодеица... Увы мне, драгий мой живот! Почто рано заиде красота твоя ото очию моею под темную землю! Увы мне, меня вдовою остави, а сына своего сиротою младенца... Ныне же, увы мне, мой царю милый, послушай горкаго моего плача и отверзи ми темный свой гроб и поими меня к себе живу, и буди нам гроб твой един — тебе и мне, царьская наша ложница и светлая полата...» Даже московский воевода, присутствующий при всеобщем плаче казанцев, не может удержаться от сочувствия и утешает царицу: «Не бойся, госпожа царица, престани от горкаго плача, не на бесчестие бо и не на смерть идеши с нами на Русь, но на великую же честь к Москве ведем тя, и тамо госпожа многим будеши, яко же зде в Казани была еси... И есть на Москве много царей юных, по твоей версте... Ты же млада, аки цвет красный цветяся или ягода винная, сладости наполнена...». Завершается эта трогательная сцена тем, что отъезжающую царицу провожают «всем градом и народом градцким... воюще горко по царице, аки по мертвой, все от мала и до велика».

Столь необычная расстановка акцентов в «Казанской истории» была, несомненно, тесно связана с политической обстановкой во время создания памятника. В годы опричнины многие из воевод, бравших Казань в 1552 г. (И. Пронский, П. Щенятев, А. Курбский, Д. Немой-Оболенский), были подвергнуты опалам и казням; в противовес старым русским боярско-княжеским фамилиям Иван IV выдвигал знать иноземного, в частности татарского происхождения; официозная «Казанская история» вопреки исторической истине приписывала поэтому решающую роль в войне не тем князьям-рюриковичам, которые ее вели, а татарским «царевичам», в действительности не участвовавшим во взятии Казани,— Тахтамышу, Кудаиту, Кайбуле, Дербыш-Али, а также деятелям опричнины. С этими же тенденциями была связана и противоречивая характеристика бывшей казанской царицы.

Но нарушение этикета в «Казанской истории» имело и иные, чисто литературные причины. Вопиющую фальсификацию не столь отдаленных исторических событий нужно было сделать как можно более привлекательной для читателя — здесь автору разрешалось прибегнуть к приемам осужденных официальной идеологией, но отнюдь не забытых «неполезных повестей». Исполненная «сладости» Сумбека могла напомнить читателю столь же порочную и прекрасную Елену из «Троянской притчи»; плач ее по Сапгирею перекликался с плачем Роксаны над гробом Александра Македонского. <...>

Истоки русской беллетристики, с. 429—432.

---

[1] Цитируется по кн.: Казанская история. Подготовка текста, вступит. статья и примечания Г. Н. Моисеевой. М.—Л., 1964, с. 46—48.

[2] *Моисеева Г. Н.* Казанская царица Сююн-бике и Сумбека «Казанской истории».— ТОДРЛ, т. XII. М.—Л., 1956, с. 186.

Д. С. Лихачев

ПРОБЛЕМА ХАРАКТЕРА В ИСТОРИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ НАЧАЛА XVII в.

<...> Исторические сочинения первой половины XVII в., посвященные «Смуте», резко отделяются от предшествующих летописей рядом особенностей и в пер-

вую очередь повышенным интересом к человеческому характеру и новым к нему отношением. Характеристики составляют отныне одну из главных целей исторического повествования, они не только увеличиваются количественно, но и изменяются качественно. По сути дела «Временник» дьяка Ивана Тимофеева представляет собою собрание характеристик деятелей «Смуты» и событий «Смуты». Вследствие этого автор не стремится к фактической полноте и последовательному хронологическому изложению событий. Тимофеев не столько описывает факты, сколько их обсуждает. Его «Временник» не отличается в том, что касается событий после правления Шуйского, последовательной связью изложения: это очерки и характеристики,— в особенности последние.

Так же точно и «Словеса дней и царей и святителей московских» Ивана Хворостинина состоят в основном из характеристик деятелей «Смуты», начиная от Бориса Годунова. Во вступлении к своему труду Хворостинин выясняет цели своего труда: он желает описать «пастырей наших детели», подвиги «великодушных муж, и бескровных мучеников, и победоносцев» [1].

То же самое может быть сказано и о «Повести» кн. И. М. Катырева-Ростовского, в конце которой помещено даже особое «Написание вкратце о царех московских, о образех их, и о возрасте, и о нравех».

В известной мере тем же стремлением к обсуждению характера исторических личностей отмечено и «Сказание» Авраамия Палицына, и «Иное сказание», и «Повесть» С. Шаховского, и мн. др.

Этим интересом к интерпретации событий, а не к их фиксации, и в особенности к характеристикам участников этих событий отличается вся литература о «Смутном времени». Однако с наибольшей четкостью эта новая черта исторического сознания сказывается в русских статьях Хронографа второй редакции. Литературные достоинства второй редакции Хронографа и значение ее в развитии исторического знания на Руси до сих пор еще остаются недостаточно оцененными.

Самый состав Хронографа второй редакции обнаруживает в его авторе человека с незаурядной широтой исторических интересов. Предшествующая всемирная хронография в пределах от XI и до XVII в. в гораздо большей степени, чем русское летописание, была подчинена религиозным задачам. Всемирная история тракто-

валась по преимуществу как история церкви, как история православия в борьбе с ересями. Вторая редакция Хронографа — первый и крупный шаг на пути секуляризации русской хронографии. Это отчетливо выступает в тех дополнениях, которыми распространил автор второй редакции основное содержание Хронографа. Здесь и новые статьи из Еллинского летописца (преимущественно выдержки из Хроники Иоанна Малалы, касающиеся античной истории), здесь и сочинения Ивана Пересветова, и дополнения из католических хроник Мартина Бельского и Конрада Ликóстена. Из этих последних выписаны статьи географического содержания (например, об открытии Америки), статьи по античной мифологии или общие статьи о магометанстве, по истории пап, по истории западноевропейских стран, по истории Польши. Всё это не имело ни малейшего отношения к истории православия и даже противоречило ей. Не меньший интерес имеют и вновь включенные статьи, посвященные описанию наружности богоматери (из слова Епифания Кипрского «О житии пресвятыя владычица нашея Богородице») и наружности Христа («Описание же божественныя Христовы плоти и совершеннаго возраста его»). В них сказывается интерес к реальному «портрету».

Благодаря всем этим дополнениям Хронограф второй редакции (1617 г.) отличается значительно более светским характером, чем предшествующий ему Хронограф первой редакции (1512 г.). Однако наиболее отчетливо этот светский характер второй редакции Хронографа обнаруживается в его подробном повествовании о событиях «Смуты».

Как уже давно было отмечено [2], рассказ Хронографа 1617 г. о событиях русской истории XVI — начала XVII в. представляет собою единое и стройное произведение. Это ощущается не только в стилистическом и идейном единстве всего повествования, но прямо подчеркивается автором постоянными перекрестными ссылками: «о нем же впереди речено будет в Цареградском взятии», «о нем же впереди речено будет», «о нем же писах в царстве блаженныя памяти Феодора Ивановича», «о нем же писах и преже» и т. п.

Важно при этом отметить, что и само это произведение, как и вся композиция второй редакции Хронографа, идет по пути той же секуляризации исторической литературы. В нем нет ссылок на священное писание, нет ре-

лигиозного объяснения событий. Автор не приписывает «Смуту» наказанию божию за грехи всех русских людей, как это еще делают другие сочинители исторических произведений первой половины XVII в.

Этот светский дух пронизывает собою и всю систему характеристик деятелей русской истории. Перед нами в Хронографе второй редакции действительно «система» характеристик: теоретически изложенная в кратких, но чрезвычайно значительных сентенциях и практически примененная в изображении действующих лиц «Смуты». Эта «система» противостоит средневековой, она подвергает сомнению основные принципы агиографического стиля. В ней нет резкого противопоставления добрых и злых, грешных и безгрешных, нет строгого осуждения грешников, нет «абсолютизации» человека, столь свойственной идеалистической системе мировоззрения средневековья.

В предшествующее время человек, особенно в житийной литературе, выступает по преимуществу либо абсолютно добрым, либо абсолютно злым. Исследователь творчества Пахомия Серба В. Яблонский пишет, например: «Подвижники родятся у Пахомия такими же святыми, какими и умирают. Эта несообразность с законом естественного развития всякой человеческой жизни не препятствует трудам Пахомия быть поучительными панегириками: в жизни подвижников мы не находим ни единого темного пятна от раннего детства до блаженной кончины в старости глубокой...» [3] Правда, в литературе исторической эта идеализация и абсолютизирование нарушались сплошь и рядом, но эти нарушения были бессознательными, они не входили в художественный замысел автора, они происходили под влиянием воздействия самой действительности, дававшей материал для изображения человека, или под влиянием тех литературных образцов, которые писателю служили. Противоречивые черты могут быть замечены в изображении Дракулы в «Повести о Мутьянском воеводе Дракуле» (он справедлив и одновременно извращенно жесток), в изображении отдельных летописных героев и т. д. Однако противоречивость характера исторического деятеля никогда еще не отмечалась в письменности особо. Она не осознавалась, не декларировалась авторами, хотя невольно уже и изображалась. Никогда исторические писатели сознательно не ставили себе целью описать эту противоречивость. Она слагалась как бы стихийно, слагалась в

сознании читателя, а не в намерениях и тем более не в декларациях авторов.

Впервые исторические писатели открыто заговорили о противоречивости человеческого характера только в начале XVII в. Особенно ярко это сказалось в Хронографе второй редакции. Человеческий характер объявляется автором второй редакции Хронографа сотканным из противоречий, сложным, в известной мере «относительным», соотнесенным со средой, условиями жизни, особенностями биографического порядка. «Не бывает же убо никто от земнородных безпорочен в житии своем» [4],— объявляет автор Хронографа. «Но убо да никто же похвалится чист быти от сети неприязньственаго злокозньствия врага»,— повторяет он. «Во всех земнородных ум человечь погрешителен есть, и от добраго нрава злыми совратен», иначе говоря,— каждый человек в той или иной степени «совращен» от «добраго нрава», данного ему при рождении. Нет, следовательно, во-первых, людей только злых или только добродетельных, и, во-вторых, человеческий характер формируется жизнью.

Живой пример такого «совращения» доброго нрава на злой — Иван Грозный. Первоначально Грозный — образец доброго, мудрого и мужественного царя: «Он же убо имый разум благообычен, и бысть зело благоумен, еще же и во бранех на супротивныя искусен, велик бе в мужестве, и умеа на рати копием потрясати, воиничен бо бе и ратник непобедим, храбросерд же и хитр конник; той убо варварския страны аки молния борзо обтече, и вся окрестныя устраши, и прегордыя враги покори. Бысть же и во словесной премудрости ритор, естествословен, и смышлением быстроумен, доброзрачен же и благосерд в воинстве, еще же и житие благочестиво имый, и ревностью по бозе присно препоясася...». Но стоило умереть Анастасии Романовой, поддерживавшей в Грозном его «добрый» от природы нрав, как характер его резко меняется — от старого не остается и следа. Перед нами другой человек, с диаметрально противоположным характером. «Блаженная же и предобрая супруга его не во многих летех ко господу отиде, и потом аки чюжая буря велия припаде к тишине благосердия его, и не вем, како превратися многомудренный его ум на нрав яр, и нача сокрушати от сродства своего многих, такоже и от велмож синклитства своего; во истину бо сбыстся еже в притчах реченное: яко парение похоти пременяет ум не-

злобив. Еще же и крамолу междоусобную возлюби, и во едином граде едины люди на другия поусти, и прочая опричиненныя нарече, другия же собственны себе учини, земщиною нарече. И сицевых ради крамолств сына своего большаго царевича Ивана, мудрым смыслом и благодатию сияюща, аки недозрелый грозд дебелым воздухом отрясе, и от ветви жития отторгну, о нем же неции глаголаху, як от отца своего ярости прияти ему болезнь, от болезни же и смерть...».

Если в этой характеристике Грозного автор второй редакции Хронографа еще зависит от Курбского и, следуя за этим последним, распределяет добродетели и злодейства Грозного во времени, относя первые к первой половине царствования, а вторые ко второй, то во всех последующих характеристиках автор второй редакции Хронографа уже не прибегает к такому механическому разделению свойств характера во времени. Он совмещает их одновременно в одном и том же человеке, впервые в истории русской исторической мысли сознательно создавая жизненно-противоречивые характеристики исторических лиц, создавая образы, полные «шекспировских» противоречий, драматизируя историю душевной борьбой, внося в них коллизии, борьбу и творя характеры, которые впоследствии действительно привлекли внимание драматургов.

Сознательной противоречивостью исполнена характеристика Бориса Годунова; противоположные качества его натуры как бы нарочно сопоставлены, сближены в одной и той же фразе с тем, чтобы подчеркнуть противоречие: Борис «аще и зело прорассудительное к народом мудроправльство показа, но обаче убо и царстей чести зависть излия». Подробная характеристика Бориса, с которой начинается повествование о его царствовании во второй редакции Хронографа, вся построена на этом совмещении положительных и отрицательных качеств его характера: «Сей убо государь и великий князь Борис Федоровичь Годунов в свое царство в Русском государьстве градов и манастырей и прочих достохвалных вещей много устроив, ко мздоиманию же зело бысть ненавистен, разбойства и татьбы и всякого корчемства много покусився еже бы во свое царство таковое не богоугодное дело искоренити, но не возможе отнюд. Во бранех же неискусен бысть: время бо тому не настояше, оруженосию же не зело изящен, а естеством светлодушен и нравом

милостив, паче же рещи и нищелюбив, от него же мнози доброкапленыя потоки приемльше и от любодаровитыя его длани в сытость напитавшеся, всем бо не оскудно даяния простирашеся не точию ближним своим и сыновом руским, но и странным далним и иноплеменным аки море даяния и озеро пития разливашеся всюду, яко камения и древа и нивы вся дарми его упокоишася, и тако убо цветяся аки финик листвием добродетели. Аще бы не терние завистныя злобы цвет добродетели того помрачи, то могл бы убо всяко древьним уподобитися царем, иже во всячественем благочестии цветущим. Но убо да никто же похвалится чист быти от сети неприязньственаго злокозньствия врага, понеже сей перстною плотию недуговаше, зело возлюби, и к себе вся приправливая, и аки ужем привлачаше».

Из тех же противоречивых черт соткана и характеристика патриарха Гермогена. Признавая, что Гермоген был «словесен муж и хитроречив», составитель второй редакции Хронографа тут же добавляет: «но не сладкогласен», и дальше: «а нравом груб и бывающим в запрещениях косен к разрешениям, к злым же и благим не быстро распрозрителен, но ко лстивым паче и лукавым прилежа и слуховерствователен бысть».

Соткана из противоположных качеств в Хронографе и характеристика Ивана Заруцкого: «Не храбр, но сердцем лют и нравом лукав». Достаточно сложна характеристика Козмы Минина: «Аще и не искусен стремлением, но смел дерзновением» и т. д.

Вслед за автором второй редакции Хронографа эти противоречивость, контрастность человеческого характера подчеркивают и другие авторы исторических сочинений первой половины XVII в.

Прямолинейность прежних летописных характеристик по немногим рубрикам (либо законченный злодей, либо герой добродетели) исчезает в произведениях начала XVII в. Прямолинейность предшествующих характеристик отброшена — и с какою решительностью! Вслед за второй редакцией Хронографа наиболее резко сказывается новый тип характеристик во «Временнике» Ивана Тимофеева. Характеристика Грозного составлена Иваном Тимофеевым из риторической похвалы ему и самого страстного осуждения его «пламенного гнева». Все люди причастны греху: «...сице и сему (т. е. Грозному), осрамившуся грехом, ему же причастни вси» [5]. Тимофе-

ев дает разностороннюю и очень сложную характеристику Борису Годунову и утверждает, что обязан говорить и о злых, и о добрых его делах: «И яже злоба о Борисе извещана бе, должно есть и благодеяний его к мирови не утаити».

Тимофеев как бы считает себя обязанным писать о добродетелях Годунова, поскольку он пишет и о его «злотворных»: «Елика убо злотворная его подробну написати подщахомся, сице и добротворивая о нем исповедати не обленимся».

Двойственность, контрастное совмещение скверных и добрых качеств в характеристиках Тимофеев считает знаком их беспристрастности: «И да никто же мя о сих словесы уловит, иже о любославнем разделением: во овых того есмь уничижая, в прочих же, яко похваляя». И в другом месте: «...егда злотворная единако изречена бы, добрая же от инех сказуема, нами же умолкнута,— яве неправдование обнажилося бы списателево; а иже обоя вправду известуема без прилога, всяка уста заградятся», т. е. никто не сможет возразить и упрекнуть автора в пристрастии, в односторонности, если он будет отмечать в человеке и злые и добрые черты. Положительная же или отрицательная характеристика лишь обнажает «неправдование» писателя, его необъективность.

Иван Тимофеев не может решить, какая из чаш весов перетянет после смерти Бориса: «В часе же смерти его никто же весть, что возодоле и кая страна мерила претягну дел его: благая, ли злая».

Так же, как и автор второй редакции Хронографа, Иван Тимофеев не рассматривает злое и доброе начала в характере человека как нечто извечное и неизменное. Впервые в русской литературе писатели начала XVII в. стремятся выяснить причины появления и роста в характере исторического лица тех или иных качеств, рассматривают влияние одного человека на другого. Автор второй редакции Хронографа отмечает доброе влияние Анастасии Романовой на Грозного, с исчезновением этого влияния, после смерти Анастасии, меняется характер Грозного. Иван Тимофеев как один из факторов добродетели в характере Бориса отмечает доброе влияние на него со стороны царя Федора Иоанновича: «На вем вещи силу сказати, откуду се ему доброе прибысть: от естества ли, ли от произволения, ли за славу мирскую... Мню бо,

не мал прилог и от самодержавного вправду Феодора многу благу ему навыкнути, от младых бо ногот придержася пят его часто».

Впервые, следовательно, в русской литературе применительно к историческим деятелям был поднят вопрос о факторах, вызывающих появление тех или иных черт в человеческом характере. Вневременная и абсолютная сущность человеческого характера, какой она представлялась в средневековье, поколеблена. Автора уже не смущает изменчивость характеров, как не смущают и контрасты в них. Иван Тимофеев различает в исторических деятелях следующие слагаемые их характера наряду с «естеством»: «произволение», т. е. свободный выбор человека, «за славу мирскую», т. е. тщеславие — оглядку на людское мнение, и, наконец, непосредственное влияние других людей — в данном случае царя Федора.

Перемена этих слагаемых вызывает изменения в человеческом характере. Так же, как у автора второй редакции Хронографа Грозный, у Ивана Тимофеева Борис Годунов меняет свой характер под влиянием изменения внешней обстановки. Эта перемена картинно изображена Иваном Тимофеевым: «Сице и Борис, егда в равночестных честен бе и по цари вся добре управляя люди, тогда по всему благ являяся, во ответех убо обреташеся сладок, кроток, тих, податлив же, и любим бываше всем за обиды и неправды всякия от земля изятелство, яко едину ему такову по цари праведну тогда мняху вси во всецарствии обрестися. Сего, таковаго правосудства ради, и к церковию помазанию вси людие земля о нем усладившеся предкнушася: в получении жь толика преестествена высотою сана и несвойствена ему такова по всему чина, егда паче естества си совершено одеся преславнаго царствия превсесветлаго благолепия порфирою, тогда мирови о мнящихся ими благих солган бысть надеждею, еже о нем чаянием упования лучшаго, к нему купно и душевне верою. По получении же того величеством абия претворся и нестерпим всяко, всем жесток и тяжек обрется; о людех варив благотворением малем и прельсти державу свою».

Сложная и контрастная характеристика Бориса обошла всех писателей, писавших о «Смуте» после 1617 г. Она сказалась не только во «Временнике» Ивана Тимофеева, но и в «Словесах дней и царей и святителей московских» Ивана Хворостинина. У него мы видим то же

совмещение в образе Бориса противоречивых качеств: «Аще бо и лукав сый нравом и властолюбив, но зело и боголюбив; церкви многи возгради и красоту градскую велелепием исполни; лихоимцы укроти, самолюбных погубив, областем странным страшен показася, и в мудрость житиа мира сего, яко добрый гигант, облечеся и приим славу и честь от царей». А затем без всякого перехода: «И озлоби люди своя, и востави сына на отца и отца на сына, и сотвори вражду в домех их, и ненавидение и лесть в рабех сотвори, и возведе работных на свободныя, и уничижи господа на началствующих, и соблазни мир и введе ненависть, и востави рабов на господей своих, и власти сильных отъят, и погуби благородных много, иже нелепо есть днесь простерти слово, да не постигнет нас время, повести деюще»[6].

Контрастная характеристика Бориса предложена читателям и в «Повести» И. М. Катырева-Ростовского: «Бысть же той Борис образом своим и делы множество людей превозшед; нихто бе ему от царских синклит подобен во благолепие лица его и в разсуждение ума его; милостив и благочестив, паче же во многом разсуждении доволен, и велеречив зело, и в царствующем граде многое дивное о собе творяше во дни власти своея. Но токмо едино неисправление имяше перед богом и всеми людми: во уши его ложное приношаху; радостно тово послушати желаше и оболганых людей без рассуждения напрасно мучителем предаваше. И властолюбив велми бываше, и началников всего Росийского государства и воевод, вкупе же и всех людей московского народу, а подручны себе учини, якоже и самому царю во всем послушну ему быти и повеленное им творити».

Остались чужды этой характеристики Бориса лишь «Иное сказание», хотя и испытавшее влияние второй редакции Хронографа, но в своей начальной части более всего зависящее от «Повести, како восхити неправдою на Москве царский престол Борис Годунов», и «Сказание» Авраамия Палицына в основной своей редакции, составленное еще до 1617 г.

Проблема человеческого характера встала, таким образом, перед историческими писателями первой половины XVII в. во всей ее сложности, какая только могла быть доступна в эту эпоху. Постановка этой проблемы повлекла за собой пересмотр многих основ средневековой оценки исторических явлений, средневековых историче-

ских воззрений в целом. Самое зло и добро в применении к человеческому характеру оказались относительными. Эту мысль прямо декларирует автор второй редакции Хронографа, поясняя, что от зла может произойти добро, а от добра зло: «Бывает бо по случаю и пелынная лютость врачевания ради недуг в достохвалных словесех приобношается, тако же и от сеговыя злобы произыде доброта».

Замечательно, что характеры исторических лиц показаны в произведениях о «Смуте» не изолированно. Они раскрываются в связи со слухами о них, в связи с народной молвой. В летописи не встречается передачи разных точек зрения на события, не согласных с авторской, характеристик неавторских. Между тем авторы исторических произведений о «Смуте» постоянно ссылаются на различные слухи, разговоры, толки, отчетливо осознавая значение «общественного мнения».

Автор второй редакции Хронографа ссылается на разговоры о ссылке Нагих в Углич, об убийстве Борисом царевича Дмитрия, о поставлении Филарета Никитича и т. д.

Характеры исторических лиц показаны на фоне народных толков о них. Вот так характеризуется, например, Самозванец: «...глаголаша же о нем мнози, яко по всему уподобитися ему нравом и делом скверному законопреступнику нечестивому мучителю царю Иулиану». Передается и мнение народа о сыне Бориса — Федоре Борисовиче: «...о нем же мнози от народа тайно в сердцах своих возрыдаша за непорочное его житие».

Автор второй редакции Хронографа не стесняется приводить мнения, резко расходящиеся с его собственными. Он собирает все «за» и «против», подвергая их строгому разбору. Так, например, в Хронографе полностью переданы слова сторонников Тушинского вора о Василии Шуйском, которого автор второй редакции Хронографа в общем идеализирует. Эти «крамольницы» и «мятежницы» так отзывались о Шуйском: «... а ныне его ради кровь проливается многая, потому что он человек глуп и нечестив, пияница и блудник и всячествованием неистовен, царствования недостоин». В противовес этому мнению приводится и другое: «Сия же слышавше и мнози от народа рекоша к ним сице: „государь наш царь и великий князь Василий

Иванович сел на Московское государство не сильно, выбрали его быти царем большие боляре и вы, дворяне, и все служилые люди, а пиянства и всякого неистовства мы в нем не ведаем; а коли бы таковому совету быти, ино бы тут были большие боляре да и всяких чинов люди"».

То же восприятие характера исторического лица через народную молву, слухи, иногда сплетни опять-таки встречается и во «Временнике» Ивана Тимофеева, и в «Словесех дней» Ивана Хворостинина.

У Тимофеева окружена народной молвой смерть Грозного: «Глаголаху же нецыи, яко прежде времени той, яростнаго ради зельства, от своих раб подъя угашение своея жизни, яко же и чадом его по нем они сотвориша тожде. Смерти же его во странах языческих, яко о празднице светле, много сотворися радость, и весело восплескаша руками».

У Хворостинина в связи в народными толками дана характеристика Гермогена: «...яко же слышахом, етери глаголюще, яко соблазн и смущение патриарх той сотворил есть и возведе люди своя братися на враги, владуща нами...»

Итак, характеры исторических героев не неизменны, они могут изменяться под влиянием других людей или с переменой обстоятельств. В них могут совмещаться и дурные и хорошие качества. Человек по природе своей ни абсолютно добр, ни абсолютно зол. Беспорочных людей нет. Противоречивость, контрастность авторских характеристик исторических лиц служат как бы удостоверением объективности их изображения, так как только таким и может быть человек в представлениях первой половины XVII в. Характер человека преломляется в толках о нем. Историческое лицо оценивается в исторической перспективе, в его «социальной функции».

Это новое представление о человеческом характере сказывается во всех деталях восприятия исторических лиц.

Старые средневековые добродетели уже лишены своего положительного значения. Безусловные добродетели оказываются относительными. Добродетели, заложенные в характере исторических лиц, сыгравших отрицательную роль в русской истории, оказываются только вредными. О Дмитрии Самозванце автор второй редакции Хронографа говорит: «...ко книжному прочитанию бор-

зозрителен, но не на благо». Внешность человека уже не соответствует, как раньше, его характеру. Иван Тимофеев так, например, описывает внешность своих современников, легкомысленно предавшихся Самозванцу: «Вместо разума токмо седину едину имуще и брадную власом долгость, юже являху людем и красахуся тою, яко мудрии». Всё большее и большее значение в характеристике исторических лиц приобретают их поведение, их действия. Это отчетливо видно в тех случаях, когда сравнение, образ, применяемый к человеку, имеет в виду его действия, но не его внутреннюю сущность, которая, как мы видели, в известной мере признавалась непознаваемой. Автор второй редакции Хронографа вряд ли считает патриарха Гермогена похожим на птицу и, тем не менее, пишет, что его «аки птища в заклете гладом умориша».

Вследствие этой манеры применять к историческим лицам различные образные сравнения по их *функции*, *по их действию*, а не по их сущности, авторы прибегают к таким сравнениям людей, которые, казалось бы, совершенно не шли к ним, с точки зрения эстетической системы нового времени: историческое лицо может быть уподоблено реке, буре, молнии, горе, раю, ограде и т. д.; оно может быть сравниваемо с различными дикими зверями, внешне мало похожими на человека. Автор второй редакции Хронографа сравнивает Бориса Годунова с «морем», с «езером»; Дмитрия Самозванца он называет «злодыхательной бурей». Тушинский вор — «злобесный и кроволакательный пес, или человекоядный зверь, иже лукавое око отверзе и злое рыкание испусти». Федор Иоаннович, говорит автор второй редакции Хронографа, «*ограда* бысть многих благ, яже водами божиими напояема, или *рай* одушевлен, иже храня благадатная садовия». Его же он называет «*свеща* страны Руския».

Все эти несовместимые с нашим эстетическим сознанием сравнения объясняются тем, что человек подвергается характеристике по «функции», по своим «делам». Об этом прямо однажды и заявляет автор второй редакции Хронографа, характеризуя Тушинского вора: «...се другое зло прииде, другий зверь подобен первому явился *не образом, но делы*».

Внешне этот способ характеристики человека еще очень близок к средневековой системе, к системе Хро-

нографа 1512 г. — самые образы старые, но функция их в значительной мере новая, поскольку новым оказывается самое в и д е н и е человеческого характера, восприятие человеческой личности, ее оценка. И то, и другое, и третье оказываются бесконечно более сложными, чем в предшествующий период, и вместе с тем более реальными, более близкими действительности.

Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. Отв. ред. В. П. Адрианова-Перетц. М., 1970, с. 11—22.

---

[1] Тексты цитируются по изд.: Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени.— РИБ, т. XIII. Изд. 2-е. Спб., 1909.

[2] *Попов А.* Обзор хронографов русской редакции, вып. 2. М., 1869, с. 177 и сл.

[3] *Яблонский В.* Пахомий Серб. Спб., 1908, с. 234.

[4] Хронограф цитируется по изд.: *Попов А.* Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. М., 1869, с. 186.

[5] «Временник» цитируется по изд.: Временник Ивана Тимофеева. Подготовка к печати, перевод и комментарии О. А. Державиной. М.—Л., 1951, с. 17.

[6] Памятники древней русской письменности, относящиеся к Смутному времени, стлб. 532.

Д. С. Лихачев

«ПОВЕСТЬ О ТВЕРСКОМ ОТРОЧЕ МОНАСТЫРЕ»

«Повесть о Тверском Отроче монастыре», несомненно сложенная в XVII веке, рассказывает о довольно обычной житейской драме: невеста одного выходит замуж за другого. Конфликт обостряется оттого, что оба героя повести — и бывший жених, и будущий супруг — связаны между собой дружбой и феодальными отношениями: первый — слуга, «отрок» второго.

Замечательную особенность повести составляет то, что она не строится на обычном для средневековых сюжетов конфликте добра со злом. В «Повести о Тверском Отроче монастыре» нет ни злых персонажей, ни злого начала вообще. В ней отсутствует даже социальный конфликт: действие происходит как бы в идеальной стране, где существуют добрые отношения между князем и его подчиненными. Крестьяне, бояре и их жены строго выполняют указания князя, радуются его женитьбе, с радостью

встречают его молодую жену — простую крестьянку. Они выходят к ней навстречу с детьми и приношениями, изумляются ее красоте. Все люди в этой повести молоды и красивы. Повесть несколько раз настойчиво говорит о красоте героини повести — Ксении. Она благочестива и кротка, смиренна и весела, имеет «разум велик зело и хождаше во всех заповедех господних». Отрок Григорий, жених Ксении, так же молод и красив (несколько раз в повести упоминается о его дорогих одеждах). Он всегда «предстоял перед князем», был им «любим зело» и верен ему во всем. Не меньших похвал удостаивается и молодой великий князь Ярослав Ярославич. Все они ведут себя так, как полагается, отличаются благочестием и разумом. Идеально ведут себя и родители Ксении. Никто из действующих лиц не совершил ни одной ошибки. Мало того, все действуют по предначертанному. Отрок и князь видят видения, выполняют волю, явленную им в этих видениях и знамениях. Мало того, сама Ксения предвидит то, что с ней должно случиться. Она осиянна не только светлою красотой, но и светлым предвидением будущего. И тем не менее конфликт налицо — конфликт острый, трагичный, заставляющий страдать всех действующих лиц повести, а одного из них, отрока Григория, уйти в леса и основать там монастырь. Это происходит потому, что впервые в русской литературе конфликт перенесен из сферы мировой борьбы зла с добром в самую суть человеческой природы.

Двое любят одну и ту же героиню, и ни один из них не виновен в своем чувстве. Виновата ли Ксения в том, что предпочла одного другому? Конечно, она ни в чем не виновата, но в оправдание ее автору приходится прибегать к типично средневековому приему: Ксения следует божественной воле. Она послушно выполняет то, что ей предначертано и чего она не может не сделать. Этим самым автор как бы освобождает ее от тяжести ответственности за принимаемые ею решения; в сущности, она ничего не решает и не «изменяет» Григорию; она только следует явленному ей сверху. Разумеется, это вмешательство сверху ослабляет земной, чисто человеческий характер конфликта, но об этом вмешательстве рассказывается в повести в высшей степени тактично. Вмешательство судьбы не имеет церковного характера. Нигде не говорится о видениях Ксении, о ее вещих снах, слышанном ею голосе или о чем-либо подобном. У Ксении

дар прозорливости, но эта прозорливость имеет не церковный, а вполне фольклорный характер. Она знает то, что должно совершиться, а почему знает — об этом читателю не сообщается. Она знает так, как знает будущее мудрый человек. Ксения — «мудрая дева», персонаж, хорошо известный в русском фольклоре и отразившийся в древнерусской литературе: вспомним деву Февронию в «Повести о Петре и Февронии Муромских» XV века. Но в противоположность сказочному развитию сюжета в этом памятнике в «Повести о Тверском Отроче монастыре» все перенесено в более «человеческий план». Повесть еще далека от погружения в быт, но она уже развивается в сфере обычных человеческих отношений.

Действие «Повести о Тверском Отроче монастыре» открывается сообщением о том, что у тверского великого князя Ярослава Ярославича был отрок Григорий, которого князь любил больше других своих слуг. Этим самым подчеркивается, что взаимоотношения князя и его любимого слуги — главное в дальнейшем развертывании сюжета. Князь любит своего слугу, слуга во всем верен и послушен князю, и князь посылает его по селам для сбора крестьянских повинностей. Именно потому попал он в село Евдимоново и здесь, остановившись у церковного пономаря Афанасия, увидел дочь его Ксению. Она поразила его своей красотой, и он решил жениться на ней. Григорий опечален, так как знает, что, женившись на простой девушке, он должен навлечь на себя гнев своего князя. Этим самым уже в самом начале повести подготавливается впечатление от неравенства будущего брака князя с дочерью пономаря: даже слуга князя не мог бы на ней жениться. Не сразу решился Григорий осуществить свое намерение. Он никому не говорил о нем, постоянно размышляя, как бы его исполнить. Наконец, оставшись наедине с ее отцом, Григорий стал просить выдать за него дочь. Пономарь Афанасий смутился просьбой Григория. И снова подчеркивается неравенство брака со слугой князя. Афанасий думает: отрок предстоит пред таким великим князем и предлагает мне такое. И вот Ксения говорит отцу: «Отче мой! Сотвори ему вся сия, елико он тебе обещался, положи на волю его, богу бо так изволившу и сие да будет». Ее слова не вызывают еще удивления своей необычностью и мудростью. Только постепенно становится ясно в повести, что Ксения обладает даром прозорливости. Спустя некоторое время,

когда Ксения обручилась с Григорием, Григорий возвратился с радостью в Тверь, чтобы просить у великого князя разрешения на женитьбу. Ксения говорит своим родителям: «Господие мои! Не дивитесь о сем, что вам обещался сей отрок: он бо тако совеща, но бог свое строит: не сей бо мне будет супруг, но той, его же бог мне подаст». Здесь прозорливость Ксении выражена уже более ясно.

Сцена, в которой отрок испрашивает разрешения великого князя на женитьбу, подготавливает дальнейшее. С одной стороны, она мотивирует, почему великий князь заинтересовался Ксенией: пылкий отрок описывает ему красоту и разум девицы. С другой стороны, князь возмущен, что отрок женится на девице, родители которой не имеют ни богатства, ни знатности; тем самым его собственное позднейшее решение самому жениться на Ксении делается особенно удивительным и необычным.

Князь отказывает отроку, отрок много дней упрашивает князя. Князь расспрашивает отрока наедине о причинах его намерения, и тот рассказывает ему о невесте и о своем обещании. Наконец разрешение дано, и князь приказывает снарядить корабль, снабдить его всем и приготовить людей для встречи невесты.

Не так развивается действие в «Повести о Петре и Февронии». Любви до замужества там нет. Есть только условие, на котором Феврония соглашается лечить князя,— требование женитьбы. Слуга князя, выполняющий его поручение, рассказывает князю о мудрости Февронии, но сам он ее не любит. Во всяком случае, «Повесть о Петре и Февронии» молчит о его чувствах. Любовь до замужества по понятиям XV века неприлична.

В противоположность Февронии Ксения в «Повести о Тверском Отроче монастыре» окружена атмосферой любви, и только любви. У нее нет других средств покорить отрока, а потом князя, кроме красоты.

В «Повести о Тверском Отроче монастыре» присутствует идея судьбы. Сама Ксения в своем провидении будущего только подчиняется своей судьбе, ждет своего суженого. Так же и князь предчувствует свою судьбу еще до встречи с Ксенией. Эта встреча предугадывается им во сне, который он видит после того, как отпустил отрока. Он видит, будто он охотится и пускает соколов на птиц. Любимый сокол князя поймал и принес «в недра» князя голубицу, сияющую красотой «паче злата». Князь

недоумевает и не может разгадать значение сна, но читатель уже догадывается, что соколы князя — его отроки, любимый сокол — Григорий, а голубица — Ксения.

Григорий приплыл в судне по реке и, пристав к берегу, стал ждать от князя коней, чтобы ехать к невесте. Но Ксения, зная будущее наперед, прислала ему сказать, чтобы он не торопился. Отрок не понимает ее слов, вернее, понимает их по-своему, но не догадывается об их истинном смысле. Поэтому, помедлив, он идет все же к Ксении, и снова Ксения его останавливает: «Не вели спешить ни с чем, да еще у меня будет гость незваной, а лучше всех и званых гостей». И снова отрок не понимает сокровенного смысла ее речей,— вернее, не понимает их до конца. Для него ясно лишь их поверхностное значение. Когда же великий князь приезжает к Ксении, та говорит «ту седящим»: «Возстаните вси и изыдите во стретение своего великого князя, а моего жениха». И окружающие только дивятся ее словам, начиная смутно догадываться об их значении. Все яснее и яснее становятся ее слова окружающим. Наконец, когда великий князь входит в «храмину», где сидит отрок Григорий и Ксения, Ксения уже прямо приказывает отроку: «Изыде от мене и даждь место князю своему, он бо тебе болши и жених мой, а ты был сват мой». Полная разгадка слов Ксении наступает только тогда, когда князь, мгновенно пораженный красотой Ксении, возгорелся сердцем, смутился умом и сам говорит отроку то, о чем предупреждала его Ксения: «Изыди ты отсюду и изыщи ты себе иную невесту, идеже хощеши, а сия невеста бысть мне угодна, а не тебе».

Как непохожи приведенные таинственные речи Ксении на фольклорные загадки Февронии, хотя генетически они между собой и связаны. Речи Ксении долгое время неясны только потому, что окружающие не могут предвидеть необыкновенного хода событий. Заключенная в них загадочность носит почти «психологический» характер. Ксения не стремится озадачить присутствующих: она просто живет в мире, который ей яснее, чем окружающим, и действует сообразно своему представлению о том, что происходит в этом мире. Читатель же, вместе с рядовыми людьми, окружающими Ксению, не может сразу до конца понять ее слов, так не может и полностью предвидеть ход событий. Поэтому загадочные речи Ксении только возбуждают интерес читателя. Они говорят о по-

вествовательном искусстве автора, о динамичности повествования. Нарастающая загадочность речей Ксении усиливает эту динамичность. Но замечательно, что Ксения не стремится говорить загадками. Загадочность ее слов — в необычайности того, что должно совершиться.

Напротив, загадки Февронии лишены повествовательного динамизма. Это статические кадры, своего рода житийные клейма, которые запечатлевают Февронию в тех или иных положениях, в тех или иных зрительно ясных положениях. Этих загадок в повествовании могло бы быть больше, могло бы быть меньше: это безразлично для сюжета. Когда посланный от князя Петра приходит к Февронии, он застает ее ткущей за кроснами, а перед нею скачет заяц. Это великолепно запечатленное мгновение. Действие здесь как бы остановилось в отчетливо обрисованной картине. Каждый ответ Февронии на вопросы слуги — тоже своего рода статический момент, аллегорическая картинка. Эти картинки не связаны между собой какой-либо единой динамической линией нарастания или затухания интереса. Феврония говорит загадками. Ее речи содержат действительные фольклорные загадки. Разгадка ответов Февронии слуге князя каждый раз «особая», и в этом их отличие от речей Ксении, которые все имеют только один, развивающийся смысл. Этот один смысл — судьба Ксении, она должна выйти замуж не за Григория, а за другого; Григорий лишь сват ее настоящего жениха.

В народной поэзии жених — «суженый», тот, кого судила девушке судьба. Судьба девушки — ее жених. Предвидение жениха — предвидение своей судьбы, своего будущего. Поэтому девушки гадают о своем женихе: это главное.

«Вещая» девушка Ксения знает свою судьбу, знает своего суженого, что в конечном счете, как вы видим, одно и то же. Но судьба ее так неожиданна, жених так необыкновенен, что это и есть загадка всего сюжета и в ней заключен его главный интерес. Развитие сюжета состоит в том, чтобы показать читателю, как эта неожиданность стала реальностью. Сны, вещие слова, вещее поведение сокола князя — это все элементы сюжета, как бы предвещающие то, что должно случиться. Их постепенное развертывание должно заставить читателя поверить в рассказ, художественно оправдать необыкновенные события повести. Удивительно искусство, с которым перебрасы-

ваются в повести мосты между реальным и ирреальным, символом и действительностью.

Я уже сказал, что князю приснился сон, в котором его любимый сокол добывал для него сияющую красотой голубицу. Голубица — издавна символ молодой женщины, невесты. Символ этот, как известно, встречается еще в письме Владимира Мономаха к Олегу Святославичу. Сокол — символ воина князя, его верного слуги. Поимка соколом птицы — символ женитьбы молодца. Поймав добычу, сокол возвращается к своему хозяину, женитьба связывает молодца. Вспомним в «Слове о полку Игореве»: половецкие ханы Гза и Кончак собираются опутать соколенка — сына Игоря — женитьбой. Вещий сон сообщает, что отрок Григорий «поймает» для него невесту Ксению. Дикий сокол мог бы убить голубицу для себя, но ручной, любимый охотничий сокол князя добывает птицу для князя. Казалось бы, все ясно: сон в точности соответствует тому, что должно случиться. Но князь все же не понимает значения сна: проснувшись, он «много размышляет в себе, да что сие будет». Под влиянием сна он отправляется на охоту, как бы собираясь на действительной охоте досмотреть свой сон, найти ответ. Предоставляя читателю самому найти разгадку сна, автор только напоминает: «Бе же великий князь безбрачен и млад, яко двадесяти лет еще ему не достигшу возраста своего». И о том и о другом необходимо напомнить читателю, чтобы он мог догадаться о том, что должно случиться.

Но искусство развития сюжета в повести этим не ограничивается. Между символикой сна и ее осуществлением в действительности повествователь вводит еще одно промежуточное звено. Дело в том, что охота с ловчими птицами издавна имела гадательный смысл. Удача на охоте сулила будущие успехи. Символ из вещего сна князя — любимый сокол — становится реальностью. Пока это еще не слуга князя. Григорий — это только сокол, но он уже реален и действует в реальной охоте, которую князь ведет недалеко от тех мест, где живет Ксения.

Князь охотится. Он не знает того села, где живет Ксения и куда отправляется его отрок. Он хочет поехать туда, чтобы увидеть женившегося отрока. Он заночевал на охоте и снова увидел тот же сон (вещие сны часто повторяются). Еще сильнее задумался над его смыслом

князь. В этой задумчивости он снова поехал на охоту и был уже близ того села, где жила Ксения. И вот тут реальный любимый сокол князя ведет его к осуществлению своей судьбы.

Это случилось так. Князь увидел на Волге стадо лебедей и спустил на них всех своих птиц — соколов и ястребов. И поймал князь множество лебедей, что само по себе должно было служить счастливым предзнаменованием. Но любимый сокол, «заигравшись» (оцените это «заигравшись», имея в виду что любимый сокол князя — символ его любимого отрока, полюбившего Ксению), «ударился на село то», то есть мгновенно пал на село, где жила Ксения, как падает сокол на свою добычу. И князь «борзо», «забыв все», погнался за ним и въехал в село. Сокол же сел на церковь того села — Дмитрия Солунского.

Как это часто бывает в древнерусских повествовательных произведениях, развязка наступает на глазах у многочисленных зрителей, как бы свидетелей случившегося.

Перед церковью Дмитрия Солунского, на которую сел сокол князя, собралось великое множество народа смотреть, как пойдут на венчание. Князь подъехал к церкви и приказал своим людям поманить сокола, сидевшего на церкви. Сокол же и не думал слетать к ним, «но крылома своима поправливаяся и чистяшеся». Художественная деталь эта великолепна. Сокол как бы подает князю знак приготовиться на венчание, одеть праздничные, жениховские одежды. Он чистит перья и показывает также, что вполне уверен в себе, и не обращает внимания на зов окружающих. Но князь как был в дорожном платье, идет на двор к Ксении. Никто не узнает его,— узнает его только сама мудрая Ксения. И только она одна, его суженая, встречает его как князя и жениха. Она приказывает сидящим с нею: «Возстаните вси и изыдите во стретение своего великого князя, а моего жениха». И дивились все.

До этой встречи автор все время переходит от повествования об отроке к повествованию о князе. Соединение обеих линий повествования в единый узел происходит в тот момент, когда оба действующих лица встречаются в доме Ксении и как бы меняются местами: князь заступает место Григория как жених Ксении. С этого момента повествование снова разъединяется, а рассказ о

судьбе Ксении, связанный первоначально с рассказом о Григории, вплетается в рассказ о князе. Скрестившись, обе линии повествования снова начинают расходиться, и чем дальше, тем больше — повествовательно и даже территориально, причем судьба Ксении переходит из одной линии в другую.

Изгнанный Григорий уходит со двора Ксении. Великий князь берет за руку Ксению и ведет ее в церковь, где, как уже сказано, ждало свадьбы Григория великое множество народа. Произошло обручение, а затем, в тот же день, и венчание. У великого князя была «велия радость» до вечера — пир. «Селяне» веселились вместе со своим князем. Этим снова подчеркивается отсутствие внешнего зла в мире, отсутствие внешних противоречий и борьбы. Происшедшее не имеет виновных.

И вот, как бы подчеркивая то, что все случившееся было предначертано судьбой, а судьба, несмотря ни на что,— благая, произошло новое символическое событие. Любимый сокол князя, которого сперва князь дважды видел в вещем сне и который потом наяву привел князя к селению Ксении и остался сидеть на верхушке церкви,— увидев князя, идущего из церкви «с супругою своею», начал «трепетатися яко бы веселяся и взирая на князя». Князь не видел сокола и спросил сокольников своих: «Слетел ли к вам сокол или нет?» Те ответили: «Не летит с церкви». И князь посмотрел на церковь, увидел сокола и кликнул его «своим голосом». И вот сокол тотчас же прилетел к великому князю, сел на его правую руку, как подобает послушной охотничьей птице, «позирая на обоих, на князя и на княгиню», то есть признавая обоих своих хозяев, признавая, следовательно, и их брак.

Действие повести происходит не только в обстановке отсутствия активного злого начала, но и в обстановке лучезарной красоты всего сущего. Ксения сияла такой красотой, что от ее лица исходили как бы лучи. Молоды и прекрасны были князь и его отрок. Но в мире беззлобия и красоты все же есть печаль: она привела отрока в пустынные места, где им был основан монастырь — Тверской Отроч.

Одержимый «великою кручиною», отрок не ел и не пил. Князь продолжал его любить и жаловать и пытался его утешить, рассказал ему сны свои и уверял, что все случившееся «збыться божиим поведением». Но отрок

ночью уходит от князя. Дальнейший рассказ всячески подчеркивает благостность князя и обеляет его. Князь ищет отрока, он боится, что отрок наложит на себя руки, он обвиняет себя.

Спокойна лишь одна вещая княгиня Ксения. Она не велит кручиниться князю и уверяет его в том, что все случилось божиим повелением: «Аще бы не божиим повелением, како бы было мощно тебе, великому князю, к нынешней нищете приехати и пояти мя за себя».

Основание монастыря и помощь князя в его строительстве окончательно утверждает основную мысль повести, что все случающееся случается для благоустройства мира. «Монастырь же той стоит до ныне божиею благодатию и молитвами пресвятыя Богородицы и великого святителя Петра митрополита московского и всея Руссии чудотворца».

«Повесть о Тверском Отроче монастыре» имеет черты эпического сюжета. С переводным рыцарским романом ее сближает любовная тема; как и в «Бове», мы встречаем здесь классический любовный треугольник и не поддающиеся читательскому предвидению перипетии внутри этого треугольника. Как это бывает в эпическом сюжете, эпизоды повести не всегда находятся в причинно-следственной связи — в ряде случаев они объединены только идеей судьбы (князь «не на то бо приехал, но богу тако изволившу»).

Но в «Повести об Отроче монастыре» любовная тема имеет иное значение, чем в рыцарских романах. В «Бове» классическая любовная тема решается рационалистически. Милитриса и Додон любят друг друга, они губят Видона. Бова и Дружневна любят друг друга, поэтому им приходится бороться с притязаниями Маркобруна, который в конце концов терпит поражение. Эти два треугольника стоят в оппозиции. Милитриса и Додон преступны, потому что они разрушают супружество. Бова и Маркобрун — искатели руки незамужней королевны, причем искатели неравноправные, так как Дружневна предпочитает Бову. Маркобруново искательство — даже при том, что он пытается убить Бову,— все же не преступно, отчего он и не наказывается смертью.

В «Повести о Тверском Отроче монастыре» любовная тема тоже модернизирована, но совсем по-иному. Сюжетная линия, гораздо более четкая, чем в обычном эпическом сюжете, подчинена определенному результату: не-

счастная любовь Григория приводит его к уходу в обитель и основанию новой обители — Отроча монастыря. В повести нет активного соперничества героев; Ксения, собственно, пассивная героиня. Эта красавица сама не любит никого, ее любовь — и суженая и этикетная (ср. слова Ксении, обращенные к отроку Григорию после появления князя: «Изыди от мене и даждь место князю своему, он бо тебе болши и жених мой...»). Князь — тоже этикетный соперник, побеждающий благодаря своему положению. «Изыди ты отсюду и изыщи ты себе иную невесту, идеже хощеши, а сия невеста бысть мне угодна, а не тебе». «Любимый сокол», как и подобает образцовому слуге, не смеет перечить своему господину и уходит в монастырь. Перед нами, таким образом, черты целеустремленного телеологического сюжета.

Но обнаруживаются в повести и совсем иные черты — амбивалентные. В олимпийски-спокойном тоне повествования звучат драматические ноты. Князь недаром боится, что Григорий наложит на себя руки. Правда, равновесие восстанавливается тем, что Григорий взамен утраченной земной любви получает любовь небесную. Однако это предпочтение вынужденное — и в изображении этой вынужденности, может быть, с наибольшей силой отразились новые веяния в оригинальной беллетристике XVII века. Судьба неизбывна, но она сулила князю любовь счастливую, а Григорию — несчастную. Отроку нечего больше ждать в этом мире; монастырь он должен построить лишь для того, чтобы угодить господу и стать «блаженным». Явившаяся ему богородица говорит: «Ты же, егда вся совершиши и монастырь сей исправиши, не многое время будеши ту жити и изыдеши от жития сего к богу». Таким образом, на лестнице христианских моральных ценностей плотская, земная любовь оказывается на одну ступеньку выше — вывод, по-видимому, не предусмотренный автором.

Произведения древнерусской литературы как бы предугадывают литературные достижения XIX и XX веков. И это особенно относится к произведениям второй половины XVII века. Мы замечаем в них то темы Гоголя и Достоевского с их психологическими открытиями, то сюжеты Лескова и Толстого, то эмоциональную напряженность романтической прозы.

«Повесть о Тверском Отроче монастыре» поражает нас прежде всего умелым ведением повествования и осо-

бой спокойной и тщательно разработанной «драматургией» своего сюжета.

Лихачев Д. Великое наследие, с. 288—299.

Д. С. Лихачев

«ПОВЕСТЬ О ГОРЕ-ЗЛОЧАСТИИ»

<...> «Повесть о Горе-Злочастии» задумана в широком морально-философском плане, который раскрывается уже во вводной части. Рассказав, без подчеркнутой морализации, скорее с некоторым участием, о грехопадении первых людей, изгнании их из рая и о «заповедях законных», которые дал им бог, отправив их на трудовую жизнь на земле, автор в общей формуле изображает, как с тех пор стало «зло племя человеческо» и как за это бог послал на него несчастия:

И за то на них господь бог разгневался,
положил их в напасти великия,
попустил на них скорби великия,
и срамные позоры немерные,
безживотие (бедность) злое, сопостатные находы,
злую немерную наготу и босоту,
и бесконечную нищету и недостатки последние...

Дальнейшая биография молодца — типичный случай безотрадной жизни всего человеческого рода.

Были попытки расценить это введение к повести как позднейшее книжное добавление к выдержанному в народном духе рассказу о молодце. Однако идейная и стилистическая связь этого введения со всем остальным рассказом очевидна. Вводная часть повести так описывает преступления «злого человеческого племени» против «заповедей» божьих:

Учинил бог заповедь законную,
велел он браком и женитьбам быть
для рождения человескаго и для любимых детей.
Ино зло племя человеческо,
и в начале пошло непокорливо,
ко отцову учению зазорчиво,
к своей матери непокорливо,
и к советному другу обманчиво.

Молодец изображается одним из представителей этого «злого», «непокорливого» «племени»:

...своему отцу стыдно покоритися
и матери поклонитися,
а хотел жити, как ему любо!

Разорившись, он прежде всего чувствует свою вину перед семьей, кается «добрым людям» в своем «ослушании»:

Стало срамно молотцу появитися
к своему отцу и матери
и к своему роду и племяни
и к своим прежним милым другом...
Скажу я вам (добрым людям) про свою нужду великую,
про свое ослушание родительское...
Ослушался яз отца своего и матери,
благословение мне от них миновалося.

Само Горе-Злочастие, настигая молодца в ту минуту, когда он в отчаянии думает о смерти, напоминает ему первую его вину:

Спамятуй, молодец, житие свое первое,
и как тебе отец говорил,
и как тебе мати наказывала!
О чем тогда ты их не послушал,
не захотел ты им покоритися,
постыдился им поклонитися,
а хотел ты жить, как тебе любо есть.
А кто родителей своих на добро учения не слушает,
того выучю я, Горе злочастное!

И наконец «люди добрые перевощики», сжалившись над молодцом, дают ему единственный совет:

Ты поди на свою сторону,
к любимым честным своим родителем,
ко отцу своему и к матери любимой.
Простися ты с своими родители, со отцем и материю,
возьми от них благословение родительское.

«Блудный сын» возвращается «на свою сторону», но, измученный неотступным Горем, он, не дойдя до дому, спасается в монастырь.

Предисловие связывается с повестью также изображением наказаний божеских за ослушание — «злому племени человеческу» и молодцу. В предисловии эти наказания описаны так:

И за то на них господь бог разгневался,
положил их в напасти великия,
попустил на них скорби великия...

злую немерную наготу и босоту,
и безконечную нищету и недостатки последние...

А вот молодец рисует свою печальную судьбу:

Господь бог на меня разгневался,
и на мою бедность великия
многия скорби неисцелныя
и печали неутешныя,
скудость и недостатки и нищета последняя.

А Горе-Злочастие прибавляет к этому перечню «наготу и босоту безмерную» (академик Ф. Е. Корш предлагает это, несомненно, испорченное в списке XVII века место исправить так: «И нашли на меня беды великия. Многия скорби неисцельныя, И многия печали неутешныя. Недостатки, нищета последняя»).

Предисловие объясняет, что наказанием бог приводит людей на «спасеный путь»; и молодец «спамятует спасеный путь». Предисловие укоряет людей за то, что они «прямое смирение отринули»; и «добрые люди» учат молодца: «смирение ко всем имей». «Советного друга» рядом с отцом и матерью упоминает предисловие; разоренный молодец стыдится вернуться к семье и «к милым другам». Преобладающая в предисловии книжная речь не раз слышна и в самой повести, в наставлениях молодцу, и в его покаянных размышлениях:

Не буди послух лжесвидетельству,
А зла не думай на отца и матерь и на всякого человека,
да и тебе покрыет бог от всякого зла...
Смирение ко всем имей,
и ты с кротостию держися истины с правдою,
то тебе будет честь и хвала великая...

Книжны в повести отдельные выражения, выделяющиеся на общем фоне устно-поэтического языка: «порты драгия», «беззлобие», «прельщайся», «по божию попущению, а по действу дияволю», «жития сего» и т. д.

Итак, «Повесть о Горе-Злочастии» в том ее виде, какой она сохранила в единственном дошедшем до нас списке, представляет цельное художественное произведение, все части которого нераздельно связаны единой мыслью о несчастной судьбе людей.

История безымянного молодца, иллюстрирующая эту мысль, открывается обстоятельными наставлениями, которые дают ему родители, когда «чадо» подросло и стало

«в разуме». Из большого запаса моральных заветов средневековья автор Повести выбрал лишь те, которые обучают «чадо» обычной житейской мудрости, а иногда и просто практической сметке торговых людей, оставив в стороне требования благочестия, нищелюбия, строгого соблюдения церковных установлений. Нет этих религиозных наставлений и в «заповедях божих», которые сам бог дает первым людям, изгоняемым из рая. Моральные наставления и бытовые запреты учат молодца тому, чему учил сына и Домострой, резюмировавший в этом отношении веками накопленные в «пословицах добрых, хитрых и мудрых» — правила. Не только скромный, но «смиренный», покорный «другу и недругу», склоняющийся перед «старым и молодым», «вежливый» и не «спесивый», знающий свое «среднее место», молодец должен быть целомудренным, правдивым и честным («не збирай богатства неправаго»), уметь находить «надежных» друзей среди «мудрых» и «разумных». Отдельные из этих советов напоминают и более древние, чем Домострой, древнерусские и переводные поучения родителей к детям (начиная с поучения Ксенофонта и Феодоры в Изборнике Святослава (1076 г.), и «Повесть об Акире Премудром», стилистически иногда чрезвычайно близкую к «Повести о Горе-Злочастии» <...>.

Пространно изложенное в повести «родительское учение» имеет целью не спасение души молодца, как это обычно в средневековых поучениях к детям, а наставляет его, как достигнуть житейского благополучия:

...послушай учения родителскаго,
ты послушай пословицы
добрыя и хитрыя и мудрыя —
не будет тебе нужды великия,
ты не будешь в бедности великой.

И в подборе бытовых советов молодцу много, в сущности, того, что не составляло специфической принадлежности только средневековой морали: родители учат сына не пить «двух чар за едину», не прельщаться на «добрых красных жен», т. е. на красивых замужних женщин,—

Не ложися, чадо, в место заточное:
не бойся мудра, бойся глупа,
чтобы глупые на тя не подумали,
да не сняли бы с тебя драгих порт,
не доспели бы тебе позорства и стыда великаго,
и племяни укору и поносу безделнаго!

Не ходи, чадо, х костарем и корчемникам;
не знайся, чадо, з (головами) кабацкими;
не дружися, чадо, з глупыми, немудрыми.
. . . .
Не безчествуй, чадо, богата и убога,—
а имей всех равно по единому!
А знайся, чадо, с мудрыми,
и (с) разумными водися,
и з други надежными дружися,
которыя бы тебя злу не доставили!

Повесть не указывает, при каких обстоятельствах наставляли своего сына родители, но судя по всему, можно думать, что родители напутствовали его к самостоятельной жизни вне родительского дома. Там, вне домашней опеки, молодец, нажил себе «пятьдесят рублев» и «завел он себе пятьдесят другов». Честь молодца как река текла, друзья прибивались к нему, навязывались ему в род и в племя. Скоро объявился у молодца «мил надежен друг», прельстивший его речами прелестными, зазвавший его на кабацкий двор и в конце концов до́ нага обокравший его во время сна:

Чиры (башмаки) и чулочки все поснимано,
рубашки и портки все слуплено,
и вся собина у его ограблена,
а кирпичик положен под буйну его голову,
он накинут гункою кабацкою,
в ногах у него лежат лапотки-отопочки,
в головах мила друга и близко нет.

В этом первом столкновении с жизнью молодец на собственном опыте убедился, что значит ослушаться практических наставлений своих родителей:

Как не стало деньги, ни полуденьги,—
так не стало ни друга, ни полдруга;
род и племя отчитаются,
все друзи прочь отпираются!
Стало срамно молотцу появитися
к своему отцу и матери...

Пошел молодец от стыда на чужую сторону, попал там на «честен пир»:

Как будет пир на веселие,
и все на пиру гости пьяны-веселы,
и седя все похваляютца:
молодец на пиру невесел седит,
кручиноват, скорбен, нерадостен.

Спрошенный о причине своей скорби, молодец рассказал «добрым людям» про свое «ослушание родительское» и спрашивает их совета:

Государи вы, люди добрые!
Скажите и научите, как мне жить
на чужой стороне, в чужих людех,
и как залезти мне милых другов?

И снова, как и родители молодца, добрые люди охотно дают ему практические советы, как достичь житейского благополучия:

Добро еси ты, разумный молодец!
Не буди ты спесив на чужой стороне:
покорися (ты) другу и недругу,
поклонися ты стару и молоду,
а чужих ты дел не объявливай,
а что слышишь или видишь — не сказывай.
Не льсти ты меж други и недруги;
не имей ты упадки вилявыя...
И учнут тя чтить и жаловать
за твою правду великую,
за твое смирение и за вежество;
и будут у тебя милые други —
названые братья надежные.

Послушно исполняет молодец советы добрых людей; начал жить умеючи и наживал добра больше прежнего, присмотрел себе невесту по обычаю. Но практическая карьера и житейское благополучие не давалось молодцу. Он снова нарушил житейские правила, похвалившись богатством на пиру перед «любовными своими гостьми, и други названными браты»:

А всегда гнило слово похвальное:
похвала живет человеку пагуба.

Снова посыпались на молодца несчастия, снова пропил он свое богатство, скинул купеческое платье и надел «гуньку кабацкую»:

Стало молотцу срамно появитися
своим милым другом.

И снова побрел молодец в безвестную «чужу страну, дальну, незнаему». Дошел он до быстрой реки, за рекою перевозники просят с него денег за перевоз. Денег у молодца не оказалось; три дня сидел молодец на берегу

реки, «не едал молодец ни полукуска хлеба» и, наконец, решил покончить жизнь самоубийством:

Ино кинусь я, молодец, в быстру реку:
полощь мое тело, быстра река!
Ино ешьте, рыбы, мое тело белое!
Ино лутчи мне жития сего позорного.

Научить молодца жить взялось мудрое Горе. Поразительно рельефен внешний портрет этого Горя:

И в тот час у быстры реки
скоча Горе из-за камени:
босо, наго, нет на Горе ни ниточки,
еще лычком Горе подпоясано,
богатырским голосом воскликало:
«Стой ты, молодец, меня, Горя, не уйдешь никуды;
не мечися в быстру реку,
да не буди в горе кручиноват —
а в горе жить — некручинну быть,
а кручину в горе погинути!»

Послушал молодец Горя, как слушал перед этим своих родителей и добрых людей, поклонился ему до земли и запел веселую припевочку. Услыхали его перевозники, перевезли на ту сторону реки, напоили, накормили, снабдили крестьянскими портами и напутствовали советом:

А что еси ты, добрый молодец,
ты поди на свою сторону,
к любимым честным своим родителем...

Молодец послушался и этого совета, но Горе неотступно привязалось к нему, и молодец кончает тем, что уходит в монастырь, отказавшись от всяких попыток устроить себе внешнее благополучие в жизни.

Итак, мы видим, что назидательная часть повести складывается из чисто практических житейских наставлений. Мораль эта ни стара, ни нова, и молодец нарушает ее не потому, что хочет жить самостоятельно, а по безволию и «неразумию». Молодец не новый человек, ему нечего противопоставить житейскому опыту своих родителей. В нем нет ни практической хитрости, ни пытливой любознательности, ни предприимчивости, ни даже желания перечить окружающим. Он пассивно следует советам своих случайных друзей и покидает своих родителей, так как был

в то время се мал и глуп
не в полном разуме и несовершен разумом.

Он не возвращается в родительский дом только потому, что стыдится своей босоты и наготы:

Стало срамно молотцу появитися
к своему отцу и матери
и к своему роду и племяни.

Он не знает, куда он идет и чего он хочет. Он бредет куда глаза глядят,— в страну «чужую, незнаемую». Его обманывают друзья; названый брат споил его и ограбил. Он собрался жениться, но побоялся и запил, пропив все, что имел. Он слушает и добрых и злых, живет и по-умному, наживая добро, живет и по-глупому, проживая с себя все до нитки. Пьянство молодца — это, по выражению Ф. И. Буслаева, то «кроткое пьянство», которое так характерно для безвольного человека, доброго от природы, но уступчивого к разврату. По натуре своей он не способен ни на активное добро, ни на активное зло. Когда Горе нашептывает ему соблазны грабежа, он пугается и уходит в монастырь, но не по обычаю старины, не для спасения души, а чтобы избыть горе, потому что нет сил ни жить, ни покончить самоубийством. Он точно тяготится своею свободою, стыдится своей «позорной» жизни, смиренно слушает советов добрых людей и, не находя себе применения, бредет без цели, без сильных желаний, покорно повинуясь превратностям жизни.

Молодец представлен в повести жертвой своей собственной судьбы. И эта судьба молодца, персонифицированная как Горе-Злочастие,— центральный, поразительно сильный образ повести. Исследование народных представлений о «судьбе-доле» показало, что представления родового общества об общей родовой, прирожденной судьбе, возникающие в связи с культом предков, сменяются в новых условиях, с развитием индивидуализма, идеей личной судьбы — судьбы, индивидуально присущей тому или иному человеку, судьбы не прирожденной, но как бы навеянной со стороны, в характере которой повинен сам ее носитель.

В русской книжности XI—XVI веков отразились по преимуществу пережитки идей прирожденной судьбы, судьбы рода. Это родовое представление о судьбе редко персонифицировалось, редко приобретало индивидуаль-

ные контуры. Лишь с пробуждением интереса к человеку кристаллизуется новое представление о судьбе — индивидуальной. Судьба привязывается к человеку по случаю или по его личной воле. Таков, например, мотив рукописания, выданного дьяволу; это рукописание становится источником несчастий человека, его конечной гибели. В России в XVII веке мотив такого рукописания организует сюжет обширной повести о Савве Грудцыне, выдавшем бесу рукописание на свою душу и тем связавшем свою волю на всю жизнь.

Оторвавшись от своих родителей, уходя все дальше и дальше от родного дома, безвестный молодец «Повести о Горе-Злочастии» живет собственной индивидуальной судьбой. Его судьба — Горе-Злочастие — возникает как порождение его боязливого воображения. Первоначально Горе «привиделось» молодцу во сне, чтобы тревожить его страшными подозрениями:

> Откажи ты, молодец, невесте своей любимой;
> быть тебе от невесты истравлену,
> еще быть тебе от тое жены удавлену,
> из злата и серебра (быть) убитому!

Горе советует молодцу пойти «на царев кабак», пропить свое богатство, надеть на себя «гуньку кабацкую».

> За нагим-то Горе не погонитца,
> да никто к нагому не привяжетца.

Молодец не поверил своему сну, и Горе вторично тревожит его во сне:

> Али тебе, молодец, неведома
> нагота и босота безмерная,
> легота, безпроторица великая?
> На себя что купить то проторится,
> а ты, удал молодец, и так живешь!
> Да не бьют, не мучат нагих-босых,
> и из раю нагих-босых не выгонят,
> а с тово свету сюды не вытепут;
> да никто к нему не привяжется;
> а нагому-босому шумить розбой!

С разительной силой развертывает повесть картину душевной драмы молодца, постепенно нарастающую, убыстряющуюся в темпе, приобретающую фантастические формы.

Порожденное ночными кошмарами, Горе вскоре появляется молодцу и наяву, в момент, когда молодец, до-

веденный до отчаяния нищетой и голодом, пытается утопиться в реке. Оно требует от молодца поклониться себе до «сырой земли» и с этой минуты неотступно следует за молодцем. Молодец хочет вернуться к родителям, но Горе «наперед зашло, на чистом поле молодца встретило», каркает над ним, «что злая ворона над соколом»:

Ты стой, не ушел, добрый молодец!
Не на час я к тебе, Горе злочастное, привязалося;
Хошь до смерти с тобою помучуся!
Не одно я, Горе,— еще сродники,
а вся родня наша добрая;
все мы гладкие, умильные;
а кто в семью к нам примешается,—
ино тот между нами замучится!
Такова у нас участь и лутчая,
Хотя кинься во птицы воздушныя,
хотя в синее море ты пойдешь рыбою,—
а я с тобою пойду под руку под правую.

Тщетно пытается молодец уйти от Горя: он не может уйти от него, как не может уйти от самого себя. Погоня за молодцем приобретает фантастические, сказочные очертания. Молодец летит от Горя ясным соколом — Горе гонится за ним белым кречетом. Молодец летит сизым голубем — Горе мчится за ним серым ястребом. Молодец пошел в поле серым волком, а Горе за ним с борзыми собаками. Молодец стал в поле ковыль-травой, а Горе пришло с косою вострою:

Да еще Злочастие над молотцем насмиялося:
быть тебе, травонька, посеченой,
лежать тебе, травонька, посеченой,
и буйны ветры быть тебе развеяной.
Пошел молодец в море рыбою,
а Горе за ним с частыми неводами,
еще Горе злочастное насмеялося:
быть тебе, рыбоньке, у бережку уловленой,
быть тебе да и съеденой,
умереть будет напрасною смертию!
Молодец пошел пеш дорогою,
а Горе под руку под правую.

Избыть Горе, босоту и наготу можно лишь смертью или уходом в монастырь. Говорит Горе молодцу:

Бывали люди у меня, Горя,
и мудряе тебя, и досужае...
Не могли у меня, Горя, уехати,
(наги они) во гроб вселилися,
от меня накрепко они землею накрылися.

Молодец предпочитает уйти в монастырь. Накрепко закрывшиеся за ним монастырские ворота оставляют Горе за стенами монастыря. Так Горе «довело» молодца до иноческого чина. Этой развязкой, трагизм которой резко подчеркнут в повести, заключается рассказ о судьбе молодца. Жалея своего неудачливого героя, автор не умеет еще найти для него выхода и заставляет его в монастыре отгородиться от жизни. Так иногда решали для себя душевные конфликты и передовые сильные люди второй половины XVII века: А. Л. Ордын-Нащокин, крупный политический деятель, кончил жизнь в монастыре.

Итак, в повести нет конфликта между двумя поколениями. Молодец — не новый человек, он не пытается противопоставить какие-то новые идеи старозаветной морали средневековья. Последняя, в сущности, сведена в повести к немногим правилам житейской практики. Повесть рисует «злую немерную наготу и босоту и бесконечную нищету», «недостатки последние» безымянного молодца.

Повесть с сочувствием, с лирической проникновенностью и драматизмом дает образ безвольного бездомного бродяги-пропойцы, дошедшего до последней степени падения. Это один из самых невзрачных персонажей, какие когда-либо изображала русская литература. Не ему, конечно, быть представителем нового поколения, новых прогрессивных идей. И вместе с тем не осуждение неудачливого молодца, не сумевшего жить по житейским правилам окружавшего его общества, а теплое сочувствие его судьбе выражается в повести. В этом отношении «Повесть о Горе-Злочастии» — явление небывалое, из ряда вон выходящее в древней русской литературе, всегда суровой в осуждении грешников, всегда прямолинейной в различении добра и зла.

Впервые в русской литературе участием автора пользуется человек, нарушивший житейскую мораль общества, лишенный родительского благословения, слабохарактерный, остро сознающий свое падение, погрязший в пьянстве и азартной игре, сведший дружбу с кабацкими питухами и костарями, бредущий неведомо куда в «гуньке кабацкой», в уши которого «шумит разбой».

Впервые в русской литературе с такою силою и проникновенностью была раскрыта внутренняя жизнь человека, с таким драматизмом рисовалась судьба падшего человека. Все это свидетельствовало о каких-то корен-

ных сдвигах в сознании автора, не совместимых со средневековыми представлениями о человеке.

Вместе с тем «Повесть о Горе-Злочастии» — первое произведение русской литературы, которое так широко решило задачи художественного обобщения. Почти все повествовательные произведения древней русской литературы посвящены единичным случаям, строго локализированы и определены в историческом прошлом. Действие «Слова о полку Игореве», летописи, исторических повестей, житий святых, даже позднейших повестей о Фроле Скобееве, Карпе Сутулове, Савве Грудцыне строго связаны с определенными местностями, прикреплены к историческим периодам. Даже в тех случаях, когда в произведение древней русской литературы вводится вымышленное лицо, оно окружается роем исторических воспоминаний, создающих иллюзию его реального существования в прошлом.

Историческая достоверность или видимость исторической достоверности — необходимое условие всякого повествовательного произведения Древней Руси. Всякое обобщение дается в древних русских повестях через единичный факт. Строго исторический факт похода Игоря Северского дает повод к призыву русских князей к единению в «Слове о полку Игореве»; исторические события положены в основу повестей о рязанском разорении, рисующих ужас татаро-монгольского нашествия, и т. д.

Резко разойдясь с многовековой традицией русской литературы, «Повесть о Горе-Злочастии» повествует не о единичном факте, стремясь к созданию обобщающего повествования. Впервые художественное обобщение, создание типического собирательного образа, встало перед литературным произведением как его прямая задача.

Безвестный молодец повести не носит признаков местных или исторических. В повести нет ни одного собственного имени, ни одного упоминания знакомых русскому человеку городов или рек; нельзя найти ни одного хотя бы косвенного намека на какие-либо исторические обстоятельства, которые позволили бы определить время действия повести. Только по случайному упоминанию «платья гостиного» можно догадаться, что безымянный молодец принадлежал к купечеству.

Откуда и куда бредет несчастливый молодец, кто были его родители, невеста, друзья,— все это остается неизвестным: освещены лишь важнейшие детали, преиму-

щественно лица, психология которых резко подчеркнута.

Все в повести обобщено и суммировано до крайних пределов, сосредоточено на одном: на судьбе молодца, его внутренней жизни. Это своеобразная монодрама, в которой окружающие молодца лица играют подсобную, эпизодическую роль, оттеняя драматическую судьбу одинокого, безвестного человека, лица собирательного, подчеркнуто вымышленного.

Первое произведение русской литературы, сознательно поставившее себе целью дать обобщающий, собирательный образ, вместе с тем стремится и к наибольшей широте художественного обобщения. Невзрачная жизнь невзрачного героя осознается в повести как судьба всего страдающего человечества. Тема повести — жизнь человека вообще. Именно поэтому повесть так тщательно избегает всяких деталей. Судьба безымянного молодца изображается как частное проявление общей судьбы человечества, немногими, но выразительными чертами представленной во вступительной части повести.

Глубокий пессимизм самого замысла «Повести о Горе-Злочастии» следует, быть может, поставить в связь с тем, что автор ее мог наблюдать в реальной русской действительности второй половины XVII века. Экономический кризис, приведший в это время к многочисленным крестьянским и городским восстаниям, породил толпы обездоленных людей, которые разбредались из сел и городов, скитались «меж двор» и уходили на окраины государства. Сочувствуя этим оторвавшимся от своей среды, разоренным, бездомным людям, автор повести шире и глубже обобщил то историческое явление, которое дало тему сатирической «Азбуке о голом и небогатом человеке». Хотя и лишенная сатирической направленности «Азбуки», «Повесть о Горе-Злочастии» нарисовала тем не менее выразительную картину «бесконечной нищеты», «безмерных недостатков», «наготы и босоты». Как и автору «Службы кабаку», пропившийся молодец представляется автору повести не «грешником» средневековых сочинений о пьянстве, а несчастным, заслуживающим сожаления человеком. <...>

Наличие немногих книжных элементов в композиции и языке «Повести о Горе-Злочастии» не скрывает, однако, того несомненного факта, что преобладающее значение в поэтике автора принадлежит народному стихосложению, фольклорным образам, устнопоэтическому сти-

лю и языку. Но именно обилие разнородных связей с различными жанрами народной поэзии особенно убедительно говорит за то, что «Повесть о Горе-Злочастии» представляет собой произведение не народного, а книжно-литературного творчества. В целом эта «Повесть» находится вне жанровых типов народной поэзии: ее автор создал новый оригинальный вид лиро-эпического повествования, в котором своеобразно сочетаются, в соответствии с художественным замыслом, индивидуально воспринятые устнопоэтические стилевые традиции с отголосками средневековой книжности. <...>

Лихачев Д. С. Великое наследие, с. 313—328, 331.

В. П. Адрианова-Перетц

У ИСТОКОВ РУССКОЙ САТИРЫ

<...> Сатирические элементы ведущих памятников древнерусской литературы идейно и художественно всегда были в большей или меньшей степени связаны с сатирической стихией устной народной поэзии. Эта связь выражалась не только в прямом цитировании иронических народных пословиц и поговорок, прибауток, сатирических эпизодов сказки, былины, но и в использовании приемов народного юмора и сатиры.

Большая тема о художественном методе народной сатиры разных периодов еще совершенно не разработана специалистами. Для феодального времени можно восстановить основные свойства этой сатиры через древнерусскую литературу, в которой она получила отражение.

В отличие от религиозно-дидактической литературы русского средневековья, которая обличала «пороки» с точки зрения норм христианской морали, подкреплявших идеологию господствующего класса, уводила от классовых противоречий в сторону якобы «общечеловеческого», стремясь замазать классовый смысл явлений, приглушить классовый протест эксплуатируемых масс,— народная сатира никогда не была отвлеченно морализирующей, она всегда была открыто связана с классовой борьбой, била прежде всего по классовому врагу и по отрицательным явлениям в быту. Сатирическая пословица и поговорка, шутливый рассказ, сатирический портрет «врага» в народном эпосе, сказка и прибаутка, шу-

точная песня, «позорище», т. е. драматическая сценка,— вот разнообразные виды народного юмора и сатиры XI—XVII вв., которые были живым откликом народа на классовые противоречия феодального строя, на отрицательные проявления человеческого характера, насмешкой над потерявшими свою силу религиозными обрядами..., выражением презрения к иноземному насильнику.

Разнообразные оттенки иронии как самого существа сатирической стихии в народной поэзии отмечал Н. В. Гоголь, который считал наклонность к иронии одной из черт национального русского характера: «У нас у всех много иронии. Она видна в наших пословицах и песнях, и что всего изумительнее, часто там, где видимо страждет душа и не расположена вовсе к веселости» [1]. Это страдание души вызывается несправедливостями жизни, и ирония предстает как форма протеста против них. В обстановке все усиливавшегося гнета феодально-крепостнического строя ирония бедняка над своей судьбой становится одним из способов представить тяжесть положения закрепощаемого народа. Горькая ирония превращается в гневную, в сарказм, когда речь идет об иноземном враге-насильнике или классовом враге. Многообразие тем сатирической народной поэзии привело и к богатству ее стилистических средств. Гротеск в изображении иноземного и классового врага, ироническая насмешка над собственной неудачей, меткое сравнение, подчеркивающее высмеиваемое свойство, удачно найденный для этого же эпитет, пародирование образца с целью вызвать противоположный ему эффект, причем пародируемый объект выбирается смело из любой области (героические образы былины, церковный обряд и сопровождающий его текст и т. д.),— вот существенные способы разработки темы в сатирическом направлении, наблюдаемые прямо или косвенно, через позднейшие варианты, в произведениях народной поэзии феодального периода.

В соответствии с общим серьезным тоном древнерусской литературы, с ее открыто учительными тенденциями, смех для древнерусского писателя — не средство позабавить, вышутить, а один из способов от чего-либо предостеречь, чему-то научить, осудить то или иное явление, поступок человека. Уже древнерусские писатели признавали силу смеха и потому делали его своеобразным оружием борьбы, направление которой определялось их

классовой позицией. <...> Все оттенки иронии применялись древнерусскими писателями, когда они делали насмешку своим оружием.

Это оружие в литературе до XVII в. очень редко направлялось против господствующего класса. Но немногие примеры такого его использования обнаруживают более или менее отчетливую связь с приемами народной сатиры, а иногда и с определенными ее образцами. Так, под внешней маской княжеского «милостника», шуткой, выпрашивающего у своего «господина» «милости», в «Молении» Даниила Заточника скрываются сатирические выпады и против богатых, противопоставленных беднякам, и против богатой «жены злообразной», и против друзей, которые «в напасти аки врази обретаются». Иронически изображается «богат»: когда он «возглаголет — вси возмолчат, слово его вознесут до облак», потому что, продолжает иронизировать автор, «их же ризы светлы, тех и речь честна»; «боярин скуп — аки кладезь слан», «богат красен и не осмыслить то аки паволочито изголовие, соломы натканo». Здесь ирония подчеркивается даже формой глаголов: богатый не просто «глаголет», а «возглаголет», а присутствующие при этом «возмолчат». «Тиун» и его «рядовичи» тоже попали под острый язык «Заточника»: «...тиун бо его, яко огнь, трепетицею накладен, а рядовичи его — яко искры. Аще от огня устережещися, но от искры не можешь устрещися и жжения порт». Даже «князь скуп» насмешливо изображается, «аки река в брезех, а брези камены — нелзе пити, ни коня напоити».

Так с помощью неожиданных, но метких, уничижительных сравнений, построенных на сугубо обыденных образах, Даниил Заточник осуждает «немилостивых» представителей господствующего класса, делая их смешными в глазах читателя. Это — его способ самозащиты. <...>

Наиболее характерные примеры использования смеха как оружия против врага во внутриклассовой феодальной борьбе наблюдаются в сочинениях Ивана Грозного. Его сатирические выпады всегда вполне конкретны, имеют определенного адресата, напоминают определенные факты.

В темпераментном, остром, ярком и образном стиле Ивана Грозного ироническая нота чрезвычайно сильна. Грозный использует иронию, чтобы уязвить противника,

вскрыть эгоистические мотивы его поведения, противопоставить это поведение тем нормам, которые защищает сам Грозный, обличить лицемерие, фальшь, иногда прямую измену. Иронический стиль в изложении Грозного выполняет чрезвычайно важную функцию: он служит ему оружием борьбы с политическими врагами; насмешка разбивает доводы противной стороны, сбивает маску «благородного негодования» с врага, пытающегося скрыть под ней свою антигосударственную деятельность. В ироническом стиле созданы в произведениях Грозного выразительные сатирические портреты его противников. <...>

С таким же, как у Грозного, широким использованием иронии как способа уничижения своего врага мы встретимся позднее в писаниях протопопа Аввакума. Недаром Иван Грозный представлялся ему не только идейным союзником, но и образцом писателя-оратора.

...Сатирические эпизоды древнерусской литературы до XVI в. включительно, как и народная сатира, построены не на смехе-шутке, а на язвительно-едкой иронии, сарказме, уничтожающих противника, делающих его посмешищем. В тех случаях, когда отрицательные стороны феодально-крепостнического быта раскрываются через изображение горестной судьбы героя,—древнерусский автор прибегает к той горькой иронии, которая так характерна и для народной сатиры. Заострение осуждаемых явлений, поступков, даже внешних черт, способствующее лучшему показу отрицательных сторон действительности, намечается вполне отчетливо, также сближая литературную сатиру с народной.

Антифеодальные движения «мятежного» XVII в. особенно стимулировали развитие и широкое распространение народных сатир и обличительной народной литературы в виде так называемых «подметных писем». Однако народная сатира и периода первой крестьянской войны, и времени городских восстаний середины XVII в., и бурных лет «Разинщины» в огромной своей части была уничтожена жестоким преследованием народного искусства. Это преследование не случайно усилилось именно в конце 1640-х годов, не случайно было направлено с особой силой против народных скоморохов. Именно они по преимуществу были хранителями и распространителя-

ми народных сатирических произведений, поэтому царские указы требовали принятия против них самых решительных мер. Изгнанные из «городов и уездов», скоморохи унесли свой репертуар в крестьянскую среду, но и здесь преследования настигали «бесовские песни» и «смехотворение»,— несомненно потому, что они больно задевали власти, господствующий класс в целом, смело говорили об угнетении закрепощенного народа.

То немногое, что сохранилось от устной поэзии трудового народа в записях XVII в. или в литературных переработках этого времени, позволяет все же представить хотя бы по некоторым образцам основные приемы народного сатирического стиля, сложившиеся за много веков. <...>

Ведущая тема передовой народной поэзии XVII в.— тема социальной борьбы — характеризуя ... содержание сатирических произведений этого времени, делала их сильным оружием в борьбе с феодально-крепостническим гнетом. Именно эта особенность народной поэзии XVII в. послужила основной причиной жестокого наступления на народное искусство, начатого с конца 1640-х годов запретительными указами «в города и уезды». Эти указы имели целью искоренить «бесчинства», «мирские забавы», т. е. все виды народной поэзии, и изгнать из городов профессиональных носителей этого искусства — народных скоморохов, в репертуаре которых сатира — «бесовские песни», «сказки небывалые», «позорища» — занимала одно из главных мест.

Социальная острота, антикрепостническая направленность народной сатиры XVII в. определили сближение с ней литературной сатиры этого времени, возникшей в обстановке того же антифеодального движения, которое отражено и народной сатирической поэзией. <...>

Сатирическое направление в литературе XVII в. выразилось не только в наличии отдельных сатирических эпизодов в произведениях ряда писателей. Уже в первой половине века сатирическая тенденция в демократической, преимущественно посадской, писательской среде стала определяющей в целой группе произведений, которые и своими темами и художественным их выражением особенно сблизились с народной сатирой.

Появление в литературе демократических слоев посада антифеодальной в своем основном направлении сатиры именно в XVII в. было закономерным следствием ак-

тивного участия этой части посадского населения в классовой борьбе, особенно обострившейся уже с конца XVI в. Восстания в Москве в 1584 и 1587 гг. показали усиление политической роли посада, главным образом его демократического населения. Политическая активность его еще резче обнаружилась в годы первой крестьянской войны и борьбы с польско-шведской интервенцией, когда именно города взяли на себя инициативу объединить и организовать народные силы для защиты независимости Родины. С середины XVII в. вновь поднимается в ряде городов волна восстаний, направленных против правительства, против привилегий верхов феодального класса. Вместе с тем внутри самого посадского населения в течение всего XVII в. идет борьба «меньших» людей, т. е. посадской бедноты, против засилья выделившейся богатой верхушки посада.

В обстановке резкого обострения классовой борьбы посада, то принимавшей форму открытых восстаний, то выражавшейся в подаче коллективных челобитных-жалоб правительству, в выступлениях на Земских соборах, слагались навыки своеобразных приемов описания тех «неустройств» феодально-крепостнического строя, против которых были направлены все виды народного протеста. Во время восстаний распространялись «воровские письма» — агитационные воззвания, которые называли главных виновников, описывали их злоупотребления или прямые измены. Челобитные, пытавшиеся мирным путем отстоять права жалобщиков, с большой выразительностью, с характерными подробностями быта изображали тяжелое положение челобитчиков. Изложенные ярким живым языком, соблюдавшие обязательные нормы деловой документальной речи, эти челобитные нередко обнаруживают незаурядное литературное мастерство их составителей. Документы XVII в. показывают, что искусство владеть пером для практических надобностей — для писания всевозможных челобитных, «крепостей», «записей» — было достаточно распространено в это время среди посадской и даже сельской бедноты. Здесь были группы профессионалов, которые получали от властей разрешение «кормиться письмом». «Площадные подьячие», «плебейская» часть духовенства, приказные служащие вместе с посадскими и сельскими грамотеями вырабатывали профессиональные навыки оформления разного рода документов и вместе с тем литературное уменье изла-

гать живо и убедительно тот бытовой материал, в котором раскрывалось существо жалобы-челобитья.

Есть все основания полагать, что именно эта профессиональная среда и выдвинула новый тип писателей, создателей своеобразной демократической светской литературы XVII в., в том числе и литературы сатирической. Демократическая сатира XVII в. сближается с челобитными, грамотами и другими документами, характеризующими «нестроения» в Русском государстве этого времени, не только содержанием, темами, но и некоторыми профессиональными чертами стиля, обнаруживающими, что авторы их хорошо владели деловой документальной речью и церковным языком.

Демократическая, по преимуществу посадская, сатира XVII в., неразрывно связанная с конкретной исторической действительностью, была тем разделом выделившейся в это время из общего потока книжности художественной литературы, который особенно способствовал развитию реалистических тенденций. Порожденная самой жизнью, назначенная воздействовать на нее в определенном направлении, эта демократическая посадская сатира представляется качественно новым явлением, подготовленным и традициями сатирического изображения, складывавшимися в русской литературе всего предшествующего периода, и бурным расцветом сатирической поэзии в тех слоях трудового народа, которые активно участвовали в антифеодальных движениях XVII в. Демократическая часть посадского населения в этих движениях бывала на стороне противоправительственной; народная сатира, сопровождавшая восстания, была особенно близка этой части населения по самому своему духу, поэтому закономерно, что и литературная сатира начала формироваться именно здесь, в непосредственном соседстве и органическом родстве с сатирической народной поэзией. Однако у творцов посадской сатиры были и свои, нередко профессиональные навыки, которые определяли особые, отличные от народно-поэтических, способы художественного воплощения сатирических тем.

Именно сатирические произведения XVII — начала XVIII в., органически связанные с народной сатирой и разделившие общую с ней судьбу, позволяют с полным основанием рассматривать сатирическое направление русской литературы как «выработанное самой жизнью». Юмор и сатира в народном творчестве и в старинной ли-

тературе представляют их своеобразные национальные черты, порожденные исторической действительностью и сформировавшимся в ее условиях русским народным характером. Во второй половине XVII в., в обстановке антифеодальных движений, сатирические тенденции, свойственные отдельным писателям предшествующих веков, под мощным воздействием энергичного развития народной сатиры переросли в целое литературное направление. Поэтому историю русской сатиры как особого вида литературы есть все основания начинать именно с той группы произведений, которые созданы преимущественно посадской демократически настроенной средой в XVII — начале XVIII в.

Сатира во все эпохи бывает сильна только тогда, когда она берет своим объектом не случайные, частные факты, а типические явления. Разумеется, в литературе XVII в. мы еще не можем искать реалистические «типические характеры в типических обстоятельствах», но мы с полной отчетливостью устанавливаем, что выбор тем для сатирического изображения диктуется в ней резко отрицательным отношением авторов к характерным для феодально-крепостнического строя «обстоятельствам», что поставленные в их условия герои сатир оказываются хотя еще и не индивидуализированными, но умело обобщенными типами жертв этих «обстоятельств» или воплощением заключенного в них зла. И в том и в другом случае авторская оценка передается читателю с помощью настолько яркого изображения определенных сторон действительности, что объекты сатиры узнаются без труда; сквозь своеобразную форму сатиры, закономерно нарушающую иногда обычные реальные свойства явлений, суровая действительность XVII в. проступает в своих наиболее типических отрицательных чертах. Вот почему так тесно сближаются факты исторической жизни, документально отраженные в целых группах «деловой» письменности, с художественным воплощением их в сюжетах сатир. Сопоставление сатирических произведений с этой документальной письменностью подтверждает и то, что сатира XVII в. выросла на почве исторической действительности, а не была «привозным плодом», и то, что она не просто повторяла эту действительность, а, используя своеобразные художественные средства, стреми-

лась острее раскрыть осуждаемые авторами как представителями определенных классовых воззрений жизненные явления.

Темы наиболее значительных сатир XVII в. затрагивают весьма важные стороны феодально-крепостнического строя. Пристрастность судопроизводства, находившегося в руках взяточников-судей, тяжбы феодалов, насильственно захватывавших крестьянские земли, обращали на себя внимание публицистики уже в XVI в.; сатира («Повесть о Шемякином суде», «Судное дело Ерша с Лещом») находит для изображения таких тяжб и для разоблачения классово пристрастного суда и судей, «посулами» определяющих приговор, яркие краски в опыте народной сатирической сказки, в том числе и сказки о животных-людях.

Антиклерикальные настроения, которые в XVI—XVII вв. выражались в разных формах — то в виде «ересей», то в виде «вольномыслия», т. е. свободного отношения к вопросам церковной обрядности,— имели под собой глубокую почву и были одним из проявлений классовой борьбы трудового народа в селах и посадах с церковным землевладением. <...> В условиях этой борьбы вырастали ненависть и презрение к духовенству и равнодушие к церковной обрядности, поддерживавшиеся пренебрежительным отношением самого духовенства к религии.

Обе эти антиклерикальные темы были подхвачены сатирой. То, что Белинский в письме к Гоголю назвал «образцовым индифферентизмом в деле веры», свойственным русскому духовенству («Большинство же нашего духовенства всегда отличалось только толстыми брюхами, схоластическим педантством да диким невежеством»), позволило сатирикам XVII в. создать в своем роде классические типы пропойц — калязинских монахов и взяточника попа Савы, рассказать с полной откровенностью о любовных похождениях попа и архиепископа, высмеянных ловкой купчихой Татьяной Сутуловой. Сомнение в признанных церковных авторитетах выразилось в насмешливой «Повести о бражнике»; формальное благочестие, за которым кроются корыстные цели, осуждено «Сказанием о куре и лисице»; отсутствие традиционного почтения к самой церковной обрядности породило смелую форму «Службы кабаку», «Повести о крестьянском сыне».

Засилье «богатых мужиков» в посадах и на селе, против которого во второй половине XVII в. вынуждены были иногда выступать даже власти, напоминавшие о том, чтобы «посадские земские старосты и целовальники, и денежные сборщики, и мужики богатые и горланы мелким людям обид и насильств и продажи ни в чем не чинили»,— было одной из важных причин непрекращавшейся в течение XVII в. борьбы в посадах Московского государства между «лучшими» и «меншими» людьми. Сатира отразила эту борьбу в гневных репликах «голого и небогатого человека» — героя «Азбуки о голом», в насмешке над «малоумием» сельского богача, принимающего вора за «ангела господня», в ироническом «Послании дворительном» к взяточнику.

В обстановке все усиливавшейся эксплуатации господствующим классом трудового народа были созданы сатирические портреты «дворянских детей» — Фомы и Еремы («Повесть о Фоме и Ереме»), неспособных ни к какому труду, и ироническое описание пожалованного дворянину «поместейца малого», где с народа за проезд берут всякие пошлины, а хозяева и их гости живут в сказочном, гротескно изображенном изобилии («Сказание о роскошном житии и веселии»).

Одним из способов пополнения оскудевшей за годы «смуты» царской казны была усиленная организация кабаков, «кружечных дворов», в которых целовальники грабили народ (не имевший теперь права курить вино и варить пиво дома) и в пользу казны и в собственных интересах; брали в заклад, несмотря на официальные запрещения, всякое имущество посетителей; стремились, по царскому наказу, «искать перед прежним прибыли». Челобитные «меньших и середних» людей обращались с просьбами «свести» кабаки — закрыть их, чтобы не разорялся народ. Сатира подхватывает и эту тему, гневно изображая «обнажение велие» посетителей кабака, показывая кабак как воплощение всякого зла, как виновника бедствий, постигающих пьяницу («Служба кабаку»). <...>

Литературная сатира, как и устная, народная, касалась иногда и более узких тем «бытового» характера: язвительно насмешливо изображала ревнивого мужа с его подозрительностью («Слово о мужах ревнивых»), высмеивала тех, кто тянется за богачами, не имея на то средств, в частности била по обычаю «меньшего» сва-

дебного чина вписывать на показ в список приданого и то, чего на самом деле семья дать не могла (пародийная «Роспись о приданом»).

Как видим, наиболее яркие сатиры XVII в. самыми своими темами неразрывно связываются с исторической действительностью, направляются всегда против явлений, имевших серьезное общественное значение. В этой литературе нет того отвлеченного морализирования по поводу человеческих пороков «вообще», которое характерно для сатирических элементов дворянской литературы XVII в., она говорит о конкретных вопросах жизни, о том, с чем эксплуатируемый народ разными способами, вплоть до открытых восстаний, боролся на протяжении всего XVII в. Сатира в ряду этих способов занимала свое немаловажное место.

В сюжетах сатирических произведений XVII в. нет ничего «необыкновенного». В отличие от современных им «гисторий» и «сказаний», бытовавших также и среди демократических читателей, сатиры избирают своим сюжетом простейшие и обычные случаи из повседневного быта. Но эти случаи выбраны так, что они дают возможность обнаружить за собой те стороны феодально-крепостнической действительности, обличение которых составляет задачу писателя. Сатира XVII в. не имеет дела с событиями исключительными, не рисует необыкновенных героев и происшествий: она входит в повседневную жизнь своего читателя и рисует ее так, что заставляет этого читателя задуматься над несправедливостью, обманом, лицемерием и продажностью властей, фальшью церковной проповеди и т. д., побуждает его приглядеться к виновникам своей незадачливой жизни.

Популярность сатир и в XVII и в XVIII вв. объяснялась не только жизненностью их тем, признанием справедливости авторской оценки изображаемых явлений, но и их незаурядным художественным мастерством.

Произведения сатирической литературы XVII в. в жанровом отношении весьма разнообразны. На этом старшем этапе своего развития сатира пользуется уже готовыми литературными формами, всегда точно и обоснованно отбирая их из устоявшейся традиции. Выбирая средства для выражения сатирического замысла, демократические писатели имели перед собой полноценный об-

разец в виде народной сатиры, также жанрово неоднородной. Сатирическая сказка и пословица, прибаутка и небылица с их своеобразным методом создания сатирических характеристик, обобщений нашли себе в литературе применение и в целом, и в отдельных своих элементах. В повестях о Шемякином суде, о куре и лисице, о крестьянском сыне, о Фоме и Ереме ведется повествование приемами сатирической бытовой сказки, отчасти — сказки о животных. Но в «Азбуке о голом и небогатом человеке», «Службе кабаку», «Калязинской челобитной» сатирическая пословица и прибаутка являются лишь одним из элементов их сатирического стиля. Народная небылица определила форму изложения таких жанрово различных произведений, как «Лечебник на иноземцев», «Роспись приданого» и «Сказание о роскошном житии и веселии».

В народной сатире писатели XVII в. встретились и с разнообразными способами пародирования традиционных устнопоэтических жанров (пародии на былины, календарные обряды, церковные обряды и церковный язык и т. д.). Самый метод пародирования был перенесен и на использование образцов литературных и документальных жанров. Выбор этих образцов, как и в фольклорной практике, всегда строго обоснован сатирическим замыслом.

В XVII в. классовая борьба не сразу и не всегда принимала форму открытых восстаний. Коллективные и индивидуальные челобитные на царское имя или воеводам и другим властям, челобитные, подававшиеся Земским соборам, пытались «законным» путем протестовать против «обид, насильств, продаж», против злоупотреблений и беззакония властей, против «московской волокиты» в судебных делах и т. д. Известны челобитные монахов, которые жаловались на свое монастырское начальство, разоряющее пьянством «монастырскую казну», доводящее до нищенства и «братию». На фоне этих челобитных с особой остротой выступает иронический замысел «Калязинской челобитной» — сетований пропойц-монахов на «лихого архимарита», который «почал монастырский чин разорять», т. е. «чин», установленный этими беззаботными пьяницами, отменившими монастырский устав.

«Судные дела» пародирует рассказ о тяжбе Ерша с Лещом, сатирически изображающий тяжбу «сынчишки боярского» с крестьянами. «Толковая азбука» — форма

изложения религиозных наставлений, правил общественной и частной морали господствующего класса — в пародийном применении служит обличению этой морали, оправдывающей «насильства» над слабейшим. Рецепты, в «Лечебниках», «Травниках» учившие, как вернуть здоровье, в сатирическом «Лечебнике» предлагают способы «извести» и «в землю» отправить ненавистного иноземца. Разнообразные способы пародирования и стилизации церковной и религиозно-учительной литературы употреблялись для разоблачения лицемерия, внешнего благочестия, распущенности духовенства; в «Службе кабаку» проведено смелое сопоставление «мученика за веру» с пьяницей, гибнущим от кабака. <...>

Так мастерство сатириков XVII в. обнаруживается уже в самом выборе жанра, соответствующего теме. Умелому применению жанров деловой и церковной письменности способствовали профессиональные навыки той среды, из какой выдвигались создатели сатирических произведений — мелкие приказные служащие, «плебейская» часть духовенства, примыкавшая к оппозиции посада и крестьянства.

Необходимо сразу подчеркнуть, что в XVII в. это широкое распространение пародирования готовых литературных форм не было явлением литературной борьбы, борьбы различных направлений, каким оно станет нередко в XVIII и XIX вв. Пародирование определенных образцов было, как мы видели, неразрывно связано с сатирическим замыслом, с темой общественного, а не узко литературного значения. Это пародирование было лишь одним из средств, помогавших острее, ярче представить предмет обличения. И в этом отношении сатирическая литература XVII в. шла по стопам народной сатиры, в которой пародирование служило обличению отрицательных явлений жизни, а не высмеиванию той или иной поэтической формы...

Выбор контрастирующего образца для пародирования сразу давал возможность заострить тему, нарушив привычные нормы применения данного жанра. В сопоставлении с теми реальными явлениями, для изображения которых служила в прямом своем назначении пародируемая форма, с теми задачами, какие она выполняла,— обличаемое в сатире явление особенно резко обнаруживается в своих отрицательных сторонах. <...>

Смелый замысел — заставить пьянствующих монахов

направить самому архиепископу челобитную на строгого игумена, притом открыто назвать по имени лиц, действительно занимавших в годы написания пародии эти должности,— для читателя XVII в. сразу создавал необычную ситуацию; эта форма изложения настраивала его на обостренное восприятие иронической интонации автора не только по отношению к калязинским пьяницам, но отчасти и к самому монастырскому уставу и властям, обязанным блюсти его. <...>

Таким образом, пародирование определенных литературных и документальных форм в сатире XVII в. представляет собой одно из средств заострения самого сатирического изображения. Преувеличение, гротеск — служат той же цели.

Обиженные «лихим» игуменом челобитчики в «Калязинской челобитной» стремятся доказать его вину тем, будто он монастырскую «казну не бережет», и в пояснение сообщают комически преувеличенные размеры убытков: звоном «ис колокол меди много вызвонили и железные языки перебили, три доски исколотили, шесть колокол разбили», на «уголье» для кадил сожгли «четыре овина», ладаном все «иконы закоптили», а монахам «оттого очи выело»; посты так строги, что «мыши с хлеба опухли, а мы с голоду мрем» и т. д.

На гротескном нагромождении невероятных обстоятельств построена «Повесть о Шемякином суде»: чтобы разоблачить пристрастность судьи, автор сначала заставляет своего героя невольно совершить подряд целую цепь случайных преступлений, а затем комически отражает их в столь же невероятном судебном приговоре. Гротескно представлено «малоумие» «богатого мужика», принимающего вора за «ангела господня». Фантастическая ситуация лежит в основе сюжета «Повести о бражнике», который у «врат райских» ниспровергает церковные авторитеты, уличая в «грехах» апостолов, библейских царей, святых. На комическом преувеличении неудач в работе строится рассказ о Фоме и Ереме—сатира на неспособных к труду представителей господствующего класса; комически серьезная жалоба Осетра и Сома на обидевшего их маленького Ерша в «Судном деле Леща с Ершом» предстает как насмешка над «глупыми и неразсудными» богатыми и знатными людьми, и т. д.

Так с помощью преувеличения, гротеска подчеркивается отрицательная характеристика темных сторон

исторической действительности, заостряется сатирический смысл произведения.

Выше отмечено, что теми же средствами пользуется и сатира трудового народа, отражающая его антикрепостнические настроения или борьбу с отрицательными явлениями в своем быту.

Иронию, характерную черту сатирической стихии в народной поэзии, классики русской литературы расценивали как одну из форм протеста против несправедливостей жизни. Сатирическая литература XVII в. показывает нам разнообразие оттенков иронии, применяемой для выражения оценки изображаемых явлений,— от презрительной, язвительной или гневной насмешки над классово враждебным до горькой иронии бедняка над собственной судьбой. Старшая русская сатира в ее ведуших образцах никогда не снижается до простого вышучивания, поскольку, как мы видели, темой своей она берет не случайные мелкие факты, а явления широкого общественного значения.

В применении того или иного оттенка иронии в сатире обнаруживается яснее всего мировоззрение автора, его отношение к изображаемым событиям; поэтому вопрос об иронии как одном из качеств сатирического стиля XVII в. неразрывно связан с вопросом о том, как непосредственно проявляет себя в это время автор в сатирическом повествовании.

Следует отметить, что в сатире XVII в. писатель еще никогда не ведет «прямого разговора с читателем», как это будут делать великие русские сатирики XIX в. В сатирических произведениях XVII в. авторская речь имеет чрезвычайно ограниченные функции, и в этом отношении она напоминает речь опытного сказочника, который лишь слегка помогает слушателю следить за ходом событий, но сам почти не вмешивается в рассказ.

В ряде сатирических произведений авторская речь вообще отсутствует. «Калязинская челобитная» и «Азбука о голом» представляют собой монологи героев, и позицию авторов можно распознать лишь через интонации этих монологов, обнаруживающие сочувствие автора «голому и небогатому человеку» и язвительную иронию по адресу калязинских пьяниц-монахов. Нет авторской речи и в таких произведениях, самая форма которых не оставляла места для нее, как «Лечебник на иноземцев», «Роспись о приданом», «Судное дело Ерша с Лещом»...

<...> Однако и не вмешиваясь прямо в рассказ, авторы сатир умели настроить читателя в тон своему отношению к изображаемым фактам, и делали они это с помощью всей интонации повествования, через речевые характеристики героев. <...>

Было бы исторической ошибкой искать уже в сатирических произведениях XVII в. те законченные типические характеры, какие создали классики русской сатиры в XIX в., сочетавшие в них общее, выражавшее социальную сущность данного типа, и индивидуальное. Как и во всей допетровской литературе, в старшей сатире еще нет индивидуализированных героев. Они все в той или иной мере представляют собой только обобщения определенных типических черт данной общественной среды. Но если в положительном герое древнерусская литература показывала и «норму класса», т. е. то, что уже в жизни отстоялось, и «идеал класса» — то, к чему наблюдалось в жизни движение, идеал еще не осуществленный, но уже подсказываемый всем ходом развития феодальных отношений, то в сатире XVII в. присутствуют лишь герои, уже вполне определившиеся в жизни, с нее списанные.

В сатире XVII в. есть два вида «героя». Первый герой — страдающий от гнета феодально-крепостнического строя; через его судьбу автор показывает отрицательные стороны этого строя и, обличая их, сочувствует обездоленному. Таков «голый», разоренный «богатыми мужиками», пьяница, «до нага» ограбленный целовальником и «шалным кабаком», ставленник, обобранный попом Савой, «крестьянин» Лещ, выгнанный «боярским сынчишкой» Ершом из Ростовского озера, бедняк, идущий на суд к Шемяке, бражник, которого не пускают во «врата божия». Другие герои сатир — непосредственные объекты сатирического обличения, насмешки. Это «богатые мужики», «ябедники», целовальник, «кабак», являющийся воплощением зла, судьи-взяточники, пьянствующие монахи, поп Сава, «воевода Осетр» и «окольничий Сом» и т. д. Отношение автора к герою иногда становится двойственным, противоречивым: он и глубоко жалеет пьяницу, доведенного до нищеты, а то и до тюрьмы «шалным кабаком», и в то же время осуждает его за потерю чувства собственного достоинства; он на стороне крестьянина Леща в его тяжбе с Ершом, но явно одобряет Ерша, когда тот издевается над воеводой и окольничьим, над судьями.

Все герои сатиры показаны исключительно с точки зрения того явления, против которого сатира направлена. Все внимание сосредоточивается на этом осуждаемом явлении, а не на человеческом характере в целом. Безымянные герои сатирических произведений представляют собой художественные обобщения; не случайно поэтому они в своем огромном большинстве и называются по признаку этого, лежащего в основе авторского замысла, осуждаемого явления: «голый» — герой сатиры о разорении «богатыми мужиками» «младого» наследника; пьяница и все другие посетители кабака, названные только по профессии,—герои «кабацкого праздника»; «крестьянишка» Лещ и «боярский сынчишка» Ерш — герои повествования о тяжбах в суде, «бедный» и «богатый брат»— повести о Шемякином суде, «иноземец» — «Лечебника», и т. д. <...> Герои сатир не имеют индивидуальных биографий, в описании их поведения, характеров, отношений с окружающими собраны типические черты данной общественной среды, данного образа жизни. Однако следует в полной мере оценить то уменье, с каким авторы XVII в. подбирали эти типические черты, создавая с их помощью хотя и не индивидуализированные, но все же живые образы людей определенного типа, а не схематических носителей того или иного порока, недостатка. <...> В сатире на первом плане представлена уродующая и самих людей и их жизнь действительность феодально-крепостнического быта; в неразрывной связи героев с их бытовой обстановкой, с мелкими делишками, какими они заняты, вырисовываются и они сами как типы, которые читатель встречал на каждом шагу, и те явления жизни, суд над которыми произносит сатира. В том-то и заключается общественное значение этих первых опытов русской сатиры, что она умеет через изображение мелких, незначительных самих по себе фактов и поступков подвести читателя к большим и серьезным вопросам тогдашней жизни: порочной практики пристрастного суда, взяточничества властей, распущенности белого и черного церковного сословия, бесправия неимущих, спаивания населения и т. д.

В то время как в «большой» литературе прошлого, преимущественно исторической, герой-феодал, выразитель определенного общественного идеала, рисовался вне его обычного бытового окружения, в обстоятельствах более или менее исключительных (сражения, государст-

венное строительство, дипломатическая деятельность и т. д.), сатира показывает своих героев в будничной обстановке их повседневного быта, с его мелкими заботами и тревогами. Поэтому в сатире гораздо больше, чем в других видах литературы, предметов этого быта, не случайно выхваченных из него, а подобранных так, что они помогают представить нам условия той конкретной, реальной жизни, в которой совершаются поступки, осуждаемые сатирой. Поэтому в лучших образцах сатиры мы действительно видим людей, уродующую их обстановку, зло, которое она приносит. <...>

В сатирических произведениях XVII в. впервые в русской литературе с такой выразительностью показывается, во всем его неприкрашенном убожестве, быт «голеньких» — обездоленных феодально-крепостническим строем людей. Именно этот быт насытил литературные описания таким обилием «обиходных» слов — названий бытовых предметов, определений их качеств, положения бедняка и т. д. У «голенького», по каким бы причинам он ни обнищал,— «земля пуста и травою поросла», «дом потешен, голодом изнавешан, робята пищать, ести хотят, а мы право божимся, что и сами не етчи ложимся»; его одолели «нагота и босота», одежда его — «балахонишко в полденьги», «лаптишки», «платье худое и то чужое», «феризи рогоженные», «завязки мочалные» и т. д. «Голенький» — «голоду терпитель», «холоден и голоден», «с великих недоедков» ему «зевается и губы пересмягли»; у него «ноги подгибаются», «жилы потресаются»; он «взявши кошел и под окны пошел». Так сатира XVII в. углубила и художественно развила поставленную еще публицистикой XVI в. тему «убогого селянина», которого «безщадно», «безмилостивно», «несытно» «истязуют», «изгоняют», «порабощают». Сатира распространила это изображение «стражущих тружающихся» и на различные слои трудового населения города-посада. И в этом отношении сатира XVII в. органически связывается с демократической литературой XVIII в.

Внутренний мир героев раскрывается в сатире в речевых характеристиках. ...Авторы сатир очень мало вмешиваются в рассказ. Не только мысли и настроения действующих лиц, но и самые события выясняются из собственных речей героев. Монолог или диалог своим содержанием и интонацией определяет и облик самого

героя, и его отношение к окружающим, и авторскую оценку всего изображаемого. <...>

Гротеск и преувеличение, проникающие в речи героев, лишь помогают острее выразить замысел, подчеркнуть самое характерное в нем. Вот почему калязинские монахи, в образе которых автор хотел осудить прежде всего распущенность нравов в монастырском быту, гротескно изображают именно строгую жизнь по монастырскому уставу, а описанию своей веселой пьяной жизни придают идиллическую окраску. Преувеличение есть в обеих картинах, но его тональность разная. Однако и за той и за другой картиной чувствуется ироническая оценка самого автора, который, осуждая нарушителей монастырского устава, не слишком, видимо, почтительно относится к нему и сам.

Закономерно для времени возникновения старших русских сатир то, что, осуждая определенные явления общественной жизни, они еще не могут подсказать своим героям путей выхода из их тяжелого положения. Ни обнищавший через кабак пьяница, которого клянет голодающая семья, ни обездоленный богачами «голый», ни бедняк, идущий к судье Шемяке, не знают, чем помочь себе. Стихийные выступления трудового народа против феодально-крепостнического строя в XVII в. неизбежно кончались подавлением их и усилением эксплуатации. Поэтому понятно, что и в литературе осуждение отрицательных сторон жизни не сопровождалось еще четким сознанием того, каким путем устранить эти отрицательные явления, в чем подлинные причины страданий угнетенных масс. <...>

Изучение истоков русской сатиры, обнаруживаемых в литературе феодального периода, приводит к следующим основным заключениям.

Элементы сатиры в прогрессивных памятниках древнерусской литературы, начиная со старшей летописи, органически связаны с «сатирической стихией» народной поэзии. В XVII в. процесс создания сатиры как особого вида художественной литературы идет рядом с энергичным развитием народной сатиры — спутницы антифеодальных движений этого времени. Литературную сатиру в ее ведущем направлении сближают с антикрепостнической народной сатирой их общая идейная направленность, четкий классовый смысл, отсутствие отвлеченной

морализации. Демократические тенденции литературной сатиры, которая создавалась в среде, еще не оторвавшейся от богатого наследия устной поэзии, были важнейшей причиной того, что самый художественный метод сатириков XVII в., выразительные средства их стиля вырастают на основе сформировавшегося уже сатирического стиля народных поэтов. Гротеск, преувеличение, пародирование, разнообразные оттенки иронии служат для создания сатирических характеристик в литературной сатире так же, как и в народной.

Антифеодальная по своей направленности, демократическая сатира XVII в. вместе с народной сатирой начинает то сатирическое направление русской литературы, которое развивали прогрессивные писатели-сатирики XVIII в. (Фонвизин, Новиков, Крылов) и классики русской сатиры XIX в. С литературой демократического направления XVIII в. и отчасти XIX в. сатиру XVII в. связывают не только идейная устремленность, конкретность общественно значимых тем, но и преимущественное тяготение к определенным способам художественного воплощения сатирического замысла. ...Сатира XVII в. часто пользуется готовыми литературными и документальными формами, применяя их пародийно для заострения темы. Сатирическая литература XVIII в. и даже более позднего времени также прибегает к этому способу выражения сатирического замысла, однако по-прежнему пародийно звучат в ней лишь приспособленные для новой цели церковные и документальные жанры. <...>

<...> Русская сатира в XVII в. представляла значительное явление демократической литературы, возникшее не как «привозный плод», а как органическое продолжение народной сатиры, вместе с ней отражавшее историческую действительность и воздействовавшее на нее, способствовавшее становлению реалистических традиций. Справедливое утверждение Добролюбова — «литература наша началась сатирою»,— поскольку оно имеет в виду собственно художественную литературу, мы с полным правом можем относить к демократической сатирической литературе XVII в.

Русская демократическая сатира XVII века. Подгот. текстов, статья и комментарии чл.-кор. АН СССР В. П. Адриановой-Перетц. Изд. 2-е, доп. М., 1977, с. 110—118, 122—142.

---

[1] *Гоголь Н. В.* В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность.— Собр. соч., т. 6, ГИХЛ, 1950, с. 168.

А. Н. Робинсон

ТВОРЧЕСТВО АВВАКУМА И ЕПИФАНИЯ, РУССКИХ ПИСАТЕЛЕЙ XVII ВЕКА

<...>

Значение Аввакума как замечательного и своеобразного стилиста многократно подчеркивалось... крупнейшими русскими писателями — И. С. Тургеневым, Ф. М. Достоевским, В. М. Гаршиным, о нем писали И. А. Гончаров, Н. С. Лесков, И. А. Бунин. Говоря о «Слове о полку Игореве» и об автобиографии Аввакума, Д. Н. Мамин-Сибиряк заметил, что «по языку нет равных этим двум гениальным произведениям»[1]. <...>

...Среди всех ... высказываний и свидетельств особый интерес представляют суждения М. Горького, который не только высоко оценивал литературные достоинства автобиографии Аввакума, но и стремился ввести этого древнерусского писателя в определенный круг значительных явлений, характеризующих разные ступени развития мировой культуры.

В годы идейного упадка и разложения буржуазной интеллигенции М. Горький был глубоко озабочен судьбами социального и культурного развития человеческой личности. Стараясь ответить на те вопросы, которые ставились перед ним рабочими, членами Лондонского (пятого) съезда РСДРП, он написал статью «Разрушение личности» (1909), в которой, в частности, обусловливал быстрый рост человеческой личности тем, что она становится носителем идей масс. «Безразлично, кто эта личность,— писал он,— Вольтер или протопоп Аввакум, Гейне или Фра-Дольчино — и неважно, какая сила движет ими — ротюра или раскольники, немецкая демократия или крестьянство,— важно, что все герои являются перед нами как носители коллективной энергии, как выразители массовых желаний... И всегда и всюду на протяжении истории — человека создавал народ»[2].

<...> ...Аввакум был назван М. Горьким, во-первых, в числе крупных прогрессивных европейских писателей и общественных деятелей прошлого, а во-вторых, он был определен не как случайно возникшее явление, а как носитель массовых стремлений своей эпохи.

В этой же статье мысль М. Горького обратилась к автобиографии Аввакума и при постановке социально-

этических проблем. Гневно обрушиваясь на идеологию мещанства, с его пошлыми и извращенными взглядами на женщину, М. Горький напоминает давние «заслуги русской женщины», которую характеризуют «великий социальный труд, ее подвиги... недюжинный ум и глубокое, полное неиссякаемой любви сердце, спокойная готовность жертвовать собой ради торжества своей мечты...»[3]. Писателю приходят на память при этом Марфа Борецкая, Морозова (ученица Аввакума), сказочная Василиса Премудрая. Давая как бы обобщенный образ русской женщины, он пишет: «Редко на протяжении трудного пути своего спрашивала она, „пеняя“:— „Долго ли муки сея, протопоп, будет?“. Но когда ей говорили — „Марковна! До самыя смерти“ — она, „вздохня“, отвечала: — „Добро, Петрович, ино еще пробредем“» [4]. Нетрудно заметить, что для иллюстрации своих представлений о русской женщине как «добром гении страны» М. Горький избрал здесь и поднял на высоту нравственно-философского обобщения отрывок из беседы Аввакума с его женой во время их возвращения из сибирской ссылки. Автобиография Аввакума представлялась М. Горькому «жемчужиной» древнерусской литературы.

<...> ...Его «фанатизм» отнюдь не представлялся ему, как некоторым исследователям, крайним проявлением консервативной защиты старины. Напротив, М. Горький правильно подметил важнейшие в облике Аввакума качества «бунтаря» и «бойца». <...>

<...> В статье «О языке», напечатанной в газете «Правда» (18 марта 1934 г.), он писал: «В старом славянском языке все-таки есть веские, добротные и образные слова, но необходимо различать язык церковной догматики и проповеди от языка поэзии. Язык, а также стиль писем протопопа Аввакума и „Жития“ его остается непревзойденным образцом пламенной и страстной речи бойца...» В этой очень меткой оценке сочинений Аввакума обращает на себя внимание новая мысль М. Горького, согласно которой язык и стиль этого древнего писателя противопоставляются языку «церковной догматики». <...>

Движение протеста против реформ Никона, проявлявшееся первоначально как протест сравнительно узкого круга представителей низшего и среднего духовенства против нарушения «старой веры», начало быстро превращаться в массовый протест значительных слоев крестьян-

ства и посада против феодальной церкви и феодального государства. Первоначально поддерживавшие раскол круги консервативного боярства, боровшегося с усиливающимся влиянием дворянства и с диктатурой Никона, вскоре отошли от движения, за исключением отдельных своих представителей (боярыня Ф. П. Морозова, княгиня Е. П. Урусова и др.).

Решительные меры, принятые против движения раскола царем Алексеем Михайловичем и церковным собором 1666—1667 гг., выразившиеся в казнях и ссылках многих идеологов и участников движения, в повсеместном предании их церковному проклятию, не дали успешных результатов. Напротив, как раз после собора и в особенности после кровавого подавления крестьянской войны Степана Разина, движение раскола стало приобретать все более массовый крестьянский характер. <...>

<...> ...Это движение было активным и не только в плане идеологическом. Оно нередко переходило в вооруженную борьбу с царскими войсками. <...>

Следует учесть, что Аввакум еще в свои молодые годы был первым из вождей раскола, кто решительно вынес споры о «старой» и «новой» вере за пределы церкви и пытался связать их с демократическими движениями своего времени. После ссылки своего учителя Ивана Неронова (1653) он обратился к народу с паперти Казанской церкви на московской Красной площади, причем, по доносу на него попов, «лишние слова говорил, что и не подобает говорить».

Очутившись вскоре после этого в сибирской ссылке, Аввакум, очевидно, обратил внимание на возникшее там в эти годы народное движение против царской администрации, сопровождавшееся рядом восстаний. Он сам «пытался поднять восстание среди служилых людей» воеводы А. Ф. Пашкова и составил для этого, по отписке воеводы в Москву, своеобразное воззвание — «память глухую безымянно, будто... везде в начальных людях во всех чинех нет никакие правды»[5]. Пашков был встревожен этой «памятью» и отождествил планы Аввакума призвать служилых людей к отказу от воеводской власти с другими сибирскими движениями этого времени. В дальнейшем Аввакум пытался завязать тайные отношения с восставшим Соловецким монастырем, неоднократно писал о «междуусобиях» и «возмущениях» своей эпохи, в особенности о «разиновщине», рассматривая их

то как «праведен суд божий», то как кровопролитную «пагубу», которая происходит по вине феодалов <...>.

<...> Вполне закономерно, что в условиях русского государства середины XVII в. со все укрепляющимися в нем тенденциями абсолютизма перед Аввакумом, как и перед другими идеологами раскола, постоянно возникала проблема оценки царской личности и власти. Аввакум был связан к тому же длительными и сложными личными отношениями с царем Алексеем Михайловичем и его семьей, обращался к царю с челобитными, часто писал о нем в автобиографии, посланиях, книгах. <...>

Аввакум верил, что царь Алексей Михайлович, как и всякий царь, по представлениям той эпохи, «от бога учинен»; он надеялся в первые годы реформ и гонений, что царь «помаленку исправится»... Однако даже наиболее благодушно-фамильярные отзывы Аввакума о царе приобретали иронический характер, прямо противоречащий тем понятиям о царском величии, которые внушались тогда народу. <...>

Убедившись в бесплодности своих надежд на «исправление» царя и на то, что он вернет «старую веру», Аввакум с каждым годом своего темничного сидения в Пустозерске переходил ко все более яростным нападкам на него. <...> Царь — «отщепенец», «много мучительства сотворил и крови неповинныя реки потекли».

Углубление общественных противоречий между все более укрепляющимся абсолютизмом царской власти и все возрастающим демократическим движением раскола заставило Аввакума более широко взглянуть на принципы государственного правления своего времени. Аввакум остро подметил возросшее в результате церковных реформ стремление самодержавной власти подчинить себе не только вопросы церковного управления, но и вопросы самой «веры». Резко протестуя против жесточайших государственных репрессий, направленных к тому, чтобы «огнем, да кнутом, да висилицею в веру приводить», Аввакум считал, что и вообще не подобает «царю церковью владеть и догматы изменять». <...>

С этими взглядами Аввакума были тесно связаны его страстные протесты против все более ясно обнаруживающихся зачатков царского абсолютизма, внешне выражавшихся в стремлении до предела возвеличить и почти обожествить царскую личность. <...>

...Обличение царской личности Аввакумом выражало...

персонифицированный демократический протест против этого государства. Аввакум указал на прямую зависимость, которая возникла в эту эпоху между всеобщими восхвалениями царя и репрессивными действиями царской политики, направленной к тому, чтобы «пластать да вешать, а люди-те омраченные, страха ради и прещения, пуще величают—„благочестивейший, тишайший, самодержавнейший, природной, праведной буди здрав на многа лета“». Сам же царь, добавлял Аввакум, под влиянием этой хвалы «в те поры чается и мнится бутто и впрямь таков, святее ево нет!» <...>

Царский абсолютизм в это время не основывался на выдающихся качествах личности монарха; напротив, эта личность, в изображении Аввакума, представлялась его читателям как весьма заурядная, не самостоятельная в своих действиях и даже смешная. <...>

<...> Весьма характерно, что в эту эпоху начала формирования русской нации Аввакум критиковал русского царя за то, что он, увлекаясь греческой обрядностью, утратил национальное достоинство: «Плюнь на них! — убеждал его Аввакум.— Ты ведь, Михайлович, русак, а не грек. Говори своим природным языком; не уничижай ево и в церкви, и в дому, и в пословицах». <...>

Вся эта критика нравственных основ личности царя и его политики по отношению к народу привела Аввакума к убеждению, которое он непосредственно сообщил царю Алексею в своей последней, как бы прощальной, челобитной к нему (1669): «Гоподин убо есть над всеми царь, раб же со всеми есть божий». Это важное для своего времени обобщение касалось уже не только тех или иных нравственных качеств царя Алексея, который не мог сохранить равную любовь ко «всем» подданным. Оно уже ставило естественные, как казалось Аввакуму, пределы возможностям царской власти вообще. <...>

...Моральное право на осуждение царя основывалось у Аввакума на его представлениях о равенстве всех людей перед богом. Поскольку оказывалось, что царь такой же «человек смертной и тленной», как и все люди, являлась внутренняя возможность совершенно не считаться с ореолом царского величия. На этой основе Аввакум постоянно развенчивает царя, утратившего для него и нравственный престиж и политический авторитет. Царь выглядит в его описаниях не как «помазанник божий»,

недоступный земным порокам, а как слабый и даже жалкий человек, «дурачищо»... <...>

Какую же кару должен был понести царь за свои преступления? Аввакум создавал устрашающие и отвратительные картины того, как царь Алексей Михайлович, «от отчаяния стужаем», безуспешно умоляя бога о пощаде за кровавое подавление им соловецкого восстания, умирает в страшных мучениях, а «изо рта и из носа и из ушей нежидь (гной.— *А. Р.*) течет, бытто из зарезаные коровы...». <...>

...Высказывания Аввакума, направленные к разоблачению царя, царской личности, царской церковной политики, царского отношения к народу, к русскому национальному достоинству и т. п., выраженные средствами живого русского языка в тех образах и понятиях, которые были наиболее доступны его современникам, особенно из демократического лагеря, не могли не оставить глубокого следа в их сознании, а с другой стороны, не вызвать ненависти к Аввакуму со стороны властей. Поэтому и мотивировка казни Аввакума, носившая чисто политический характер,— «за великия на царский дом хулы» — была вполне обоснованной с точки зрения господствующего класса.

Отношение Аввакума к царю, совлечение с него и окружавших его порядков «ореола святости» было тем узловым моментом в идеологии Аввакума, как и некоторых его последователей, который позволил ему внимательнее и зорче подойти к оценке общественного положения в целом. Поскольку сам царь, по мнению Аввакума, уже вовсе не занимал независимого положения над обществом, а следовал политике Никона и других феодалов и даже скатился до положения интригана, помогавшего им «испоттиха», казавшаяся ранее незыблемой иерархия феодального общества оказалась нарушенной и начало намечаться его членение на два неравных лагеря.

Нарушению традиционных представлений о принципах строения феодального общества в идеологии раскола содействовало то реальное обстоятельство, что феодальная иерархия оказалась внезапно расшатанной внутри этого движения. Тот непреложный факт, что несколько знатнейших представителей боярства добровольно ушли в раскол, подчинились влиянию его плебейских вождей, отказались от материальных благ и приняли от царя

мученическую смерть, уравняв себя всем этим с гонимым народом, укреплял в этой среде иллюзию духовного равенства людей перед богом. В эту эпоху идея равенства даже в такой ее форме по существу своему была уже идеей антифеодальной, так как она подрывала авторитет господствующей идеологии, оправдывавшей казавшееся нерушимым классово-сословное и иерархическое строение общества. Вместе с тем, эта идея равенства, при всей ее исторической ограниченности, отражала демократические стремления к утверждению прав человеческой личности.

<...> Однако проповедь равенства людей перед богом требовала объяснения их очевидного неравенства в социальной действительности. Аввакум замечал, что хотя «ныне же равны вси здесь, на земли, нечистивии-ж и паче наслаждаются». Такая постановка вопроса отвергала абстрактно-церковные представления о мнимом «равенстве» людей и заставляла задуматься над тем, кто же эти наслаждающиеся «нечестивии» в плане социальном? <...>

...Аввакум бичевал средствами гневной сатиры знатнейших князей церкви, начиная с патриарха Никона, митрополитов Павла и Илариона, «нынешних... пьяных апостолов». <...>

В древней русской литературе и до Аввакума не раз раздавалась критика неаскетической и развращенной жизни духовенства. Но она исходила обычно от самих высоких представителей господствующей церкви (митрополиты Даниил, Макарий, писатель Максим Грек и др.) и не выходила за пределы попыток исправления нравов в составе той же церкви. Аввакум впервые с демократических позиций создал пламенную сатиру на господствующую церковь и поименно названных им ее руководителей, отрицая всю эту церковь как церковь «еретическую», но не отрицая при этом института христианской церкви вообще, который, по его мнению, продолжал существовать в народе.

Критика государственной церкви приобрела у Аввакума социальный характер тогда, когда он указал современникам на полное единство интересов и действий духовных и светских феодалов: «в Москве жгут и по городам жгут митрополиты и воеводы: везде их воля и сила».

Состав своих врагов и свое отношение к ним Аввакум определил с полной ясностью: «Никово не боюся, ни ца-

ря, ни князя, ни богата, ни сильна, ни диявола самого!» Оказывалось, что общество делилось не только на «слуг антихристовых» — «никониан» и «верных» — «христиан», но на богатых и бедных, причем «никониане» уже по всем признакам своей жизни, поведения и даже внешнего облика, явно помещались в первом из этих лагерей. Аввакуму как представителю демократического лагеря всегда бросалось в глаза, что у «богатого», так же как и у архиерея-никонианина, «брюхо-то толстое». <...>

Этому миру богатых противостоял мир бедных. <...> От насилий царя, патриарха, митрополитов и воевод «беда миру бедному пришла». <...>

...И крестьяне и феодалы (т. е. по существу — все общество в XVII в.) в основном одинаково подходили к социальному определению деятельности Аввакума и раннего раскола в целом как деятельности «мужиков», направленной против царя, бояр и государственной церкви. Однотипность этих оценок, идущих от представителей противоположных классов, вполне подтверждает историческую достоверность наших представлений об антифеодальных основах мировоззрения Аввакума и идеологии данного движения вообще, социальный характер которых скрывался под «религиозной оболочкой».

<...> Идейно-полемическая позиция Аввакума определила и его литературно-эстетическую позицию. Возводя в один из принципов своей веры «простоту» и кажущуюся «некнижность», Аввакум начал активную борьбу за милый его сердцу и всей его демократической читательской аудитории «русской природной язык» и «просторечие», против «красноречия» и «многоречия красных слов». Это свидетельство о впервые для древнерусской литературы возникшем в идеологии Аввакума и воплотившемся в его творчестве представлении о народной речи как о литературно-эстетической норме. <...>

В своем полемическом и литературном творчестве Аввакум не был одиноким. <...>

Обратимся к рассмотрению принципов изображения обоими писателями своей личности и душевных движений.

В житийной традиции герой постоянно обращается с молитвами к богу в поисках заступничества от ударов судьбы. А «маловерные» богомольцы, усомнившись в «святом», иногда ропщут на него за то, что он не избавил их от каких-либо несчастий. Эти сомнения в ге-

рое вводятся только для того, чтобы еще больше укрепить авторитет святого, который тут же «чудесным» образом разрешает возникшие конфликты, а богомольцы раскаиваются.

Житийная биография, превращаясь в автобиографию, должна была подняться как бы на следующую ступень вверх, к «небу». Заняв место агиографического героя, автор должен обращаться со своими сомнениями уже непосредственно к «небесным» силам. Важным принципом дидактического автобиографизма Аввакума и Епифания является постоянное изображение ими своих душевных колебаний и внутренних конфликтов. Обоими авторами разрабатывается с этой целью эмоционально напряженный внутренний монолог как форма волеизъявления своей личности. Внутренний монолог генетически восходит к житийной молитве героя, но теперь, сохраняя еще некоторые композиционные и стилистические признаки такой традиционной молитвы, он наполняется живым содержанием, идущим от реальных переживаний и потребностей автобиографа. Поэтому такой внутренний монолог получает новую литературную функцию: он начинает служить задачам психологического самоанализа автора, и, хотя такой анализ облекается еще в известной мере в привычные для древнерусской литературы формы молитвословий, содержание его и художественное назначение становятся необычными и смелыми.

Средневековый христианский оптимизм не признавал трагической неразрешимости жизненных противоречий. У Аввакума, как и у Епифания, душевные конфликты всегда решаются в заранее намеченном направлении. Однако принципы разрешения душевных сомнений у них разные.

После казни, в ужасных страданиях Епифаний смело обвиняет царя и ропщет на бога: «О, горе тебе, окаянне Епифане, Христос... тебя... не слушает, ни богородица». Он находит даже конкретного виновника: «явившийся» ему в «пустыне» покойный Илья, архимандрит соловецкий (который когда-то постриг его в монахи), велел ему тогда книги писать «на обличение царю», и он «книги писал... и снес их ко царю». «А ныне,— продолжает автор,— мя царь утомил и умучил зело, и язвы наложил горкие, и кровию мя обагрил... а ты (т. е. Илья.— *А. Р.*) мне... нимало не поможеши. Ох, ох, горе мне бедному, один погибаю, не помогает ми никто ныне — ни Христос,

ни богородица, ни святии его вси!» Следуя традиции, Епифаний после такого монолога погружается в сон, тотчас «является» богородица и утешает его.

Измученный телесно и нравственно, глубоко сожалея об утраченной жизни в «пустыне прекрасной» и в монастыре, Епифаний видит крушение всех своих надежд. Автор долго терзается сомнениями в правильности избранного жизненного пути и молит бога только ответить: «Потребен ли ти сей путь мой?» И снова (по традиции) нашел на автора «сон мал». И видит он «сердечныма очима» сквозь темничное оконце свет, а в нем образ спаса, «лице, яко человеческое — очи, и нос, и брада». «И рече ми той образ сице: „Твой сей путь, не скорби“».

Так при помощи монологов и «чудес» назидательно разрешает Епифаний свои реальные душевные конфликты и обосновывает идеологически создаваемый в автобиографии образ мученика за веру.

Аввакум уже минует это «чудесное» звено в решении конфликта и приходит к раскаянию в своих сомнениях путем углубления собственных размышлений. Не покидая реальной почвы повествования, он сам беспощадно опровергает себя. Здесь зарождается как бы своеобразный внутренний диалог. Такова его замечательная речь после избиения Пашковым: «За что ты, сыне божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы твои стал! Кто даст судию между мною и тобою?» И сразу после этих слов Иова в порядке антитезы следует иронически-уничижительная реплика: «Бытто добрый человек! — другой фарисей за гов...ю рожею,— со владыкою судитца захотел!» По своей цитатно-текстовой основе этот тип монолога еще тяготеет к литературной традиции, но он уже и борется с нею при помощи введения контрастной по отношению к ней и по содержанию и по стилю авторской самооценки.

Но у Аввакума возникает и другой, совершенно новый тип монолога.

Колеблясь в главном вопросе, определяющем выбор жизненного пути, Аввакум не обращается к богородице и к Христу, как Епифаний. Устремленные «к небу» сомнения подвижника он впервые сводит на землю и адресует их к своей жене и другу «Марковне». Такое сопоставление правомерно потому, что, вводя анализ и решение своего основного душевного конфликта в сферу семейных отношений, Аввакум, во-первых, возвышает эти

отношения до идеального образца, а, во-вторых, семейная беседа, облекаясь в высокие формы традиционной риторики, мотивируется размышлением Аввакума в стиле обычного внутреннего монолога подвижника. <...>

<...> Главное сомнение автора устранено. Он обретает моральное право на дальнейшую борьбу, в жертву которой приносится его горячо любимая семья. Взаимное согласие в этом добровольном и героическом решении, возникающее здесь между Аввакумом и Марковной, поднимает их союз на новую нравственную высоту и, по существу, даже снимает вопрос об этой жертве: речь идет о том, чтобы пренебречь благом личным и временным ради блага общего и вечного. Это внутреннее идейное содержание монолога Аввакума, перерастающего в его диалог с женой, определяет высокий стиль изложения данной бытовой ситуации (что, видимо, вполне отвечало реальности) и позволяет Аввакуму уверенно завершить эпизод в традиционном стиле: «отрясше от себя печалную слепоту», он начал «по-прежнему слово божие проповедати...».

Таким образом, сохранив общую схему и стиль внутреннего монолога подвижника, застигнутого тяжелым душевным смятением на поворотном этапе его судьбы, Аввакум новаторски наполнил ее глубоко человечным содержанием. Автобиографический образ борца за «дело божие» получил реальное обоснование и оправдание. Орнаментальное использование традиционных схем при новом содержании в этом и многих других случаях диктовалось пропагандистским стремлением облечь этот образ в «апостольские» черты.

<...> В житийной литературе переживания и эмоции героев изображаются обычно однолинейно и контрастно. Реакция героя на какое-либо явление действительности бывает вполне определенной: либо скорбь, горе, либо радость, веселие.

Епифаний углубил и развил описание своих переживаний, но не вышел за пределы однолинейности и эгоцентризма. Он постоянно констатирует напряженность и контрастность своих чувств: либо горя «и вострепета во мне сердце мое, и потекоша от очей моих слезы на землю, и нападе на мя печаль великая...», либо радости — «а сердце мое великия радости наполнено». Чувства автора под влиянием чудесных исцелений могут мгновенно

меняться на противоположные, но никогда не совмещаются: «отъиде тоска, и радость на мя найде».

Аввакум уделяет меньше внимания описанию своих чувств, но он вносит в свои лаконичные замечания по этому поводу новую черту. В ряде случаев он отказывается от традиционной однолинейности в изображении переживаний, подчеркивая их внутреннюю противоречивость, внешне выражающуюся в одновременном проявлении противоположных эмоций: «Аз же на него (исцеленного Федора.— *А. Р.*) глядя, поплакал и возрадовался о величии божии»; «И плачю, и радуюся, благодаря бога»; «Грустко гораздо, да душе добро»; «И горе, и смех!» — «Иногда робенка погонят... а иногда и многонько притащит»...

<...> Аввакум бесстрашно раскрывает перед читателем противоречивые настроения, охватывающие его. Он молит бога послать гибель его другу и заступнику Еремею со всем отрядом казаков, посланных в «Мунгальское царство», лишь бы не сбылось «пророчество дьявольское» шамана об их победе над врагом. Но фантастические убеждения сталкиваются здесь с человеческим чувством: «В то время жаль мне их: видит душа моя, что им побитым быть, а сам-таки на них погибели молю».

Принципы описания окружающего мира, людей и природы складываются в жизнеописаниях обоих авторов (Аввакума — в большей мере, а Епифания — в меньшей) на основе тех новых идейных и повествовательных задач, которые стояли перед ними.

Каждое житие должно было создать условный образ своего главного героя. Остальные персонажи (ученики и сподвижники святого, богомольцы и т. п.) имели обычно служебное значение.

Автобиография Епифания эгоцентрична. В ней создается только образ автора. Он чрезвычайно углубляется по сравнению с житийными героями, но все остальные персонажи играют такую же, как и в житиях, внешнюю служебную роль. <...>

Аввакум, напротив, всегда среди людей. Поскольку жизнь его определялась интересами борьбы за «старую веру», окружающие четко делились на друзей и врагов. Рассказывая о своей борьбе с церковными реформами, Аввакум старается обрисовать облик и деятельность

своих соратников — Неронова, Даниила, Логгина и др. Описание судеб каждого из них, как и описание пустозерских страданий Лазаря, Федора и Епифания, расширяет границы автобиографии до очерков по истории начала движения раскола. В научной литературе обычно характеризуются созданные Аввакумом глубоко лиричный образ Анастасии Марковны, колоритные образы врагов — Никона, Пашкова и др., как это частично уже отмечалось выше. Здесь мы остановимся только на одном из приемов, при помощи которого Аввакум вводит в автобиографическое повествование биографические сведения об окружавших его людях.

Упоминание того или иного человека, необходимое при изложении автобиографического сюжета, служит импульсом для развития воспоминаний об этом человеке, которые превращаются в его маленькую биографию. Эта «микробиография» строится на основе сопоставления судьбы и поведения данного человека в тот момент, когда он упоминается по ходу изложения, и в последующее время. Например: «Не стригше, отвели в Сибирской приказ и отдали дьяку Третьяку Башмаку, что ныне стражет же по Христе, старец Саватей, сидит на Новом, в земляной же тюрме. Спаси ево, господи! И тогда мне делал добро». Или в Тобольске: «Провожал меня много Матфей Ломков, иже и Митрофан именуем в чернцах,— опосле на Москве у Павла митрополита ризничим был, в соборной церкви з дьяконом Афонасьем меня стриг; тогда добр был; а ныне дьявол ево поглотил». Как видно из этих примеров, такая маленькая биографическая схема приобретает поучительное значение, так как она заключается положительной или отрицательной оценкой человека, которая определяется его отношением к автору и его делу. Ради этой поучительности эти крошечные биографии и вкрапливаются в автобиографическое повествование Аввакума.

Обилие образов многих простых и высокопоставленных людей в «Житии» Аввакума свидетельствуют о его решительном отказе от житийной замкнутости. Но концентрация его оценок людей и сведений о них в форме маленьких поучительных биографий тяготеет еще к приемам традиционного биографизма.

Житийные биографии не создают развернутых худо-

жественных картин реальной природы, хотя жизнеописания севернорусских «пустынников», селившихся обычно в местах диких и живописных, могли бы иметь повод для этого. Обычно описание пейзажа не выходит в них за пределы необходимых сведений об окружающей обстановке. В таком же духе в автобиографии Епифания пришедший к нему крестьянин сообщает: «За болотами живу и за порогами страшными, великими, непроходимыми от тебе...», «Есть у нас... остров зело красен и велик...».

Широта охвата объектов жизни и проблем, которой характеризуется автобиография Аввакума, проявляется в том, что он впервые создает великолепные пейзажи сибирской природы, отчасти тяготеющие к народно-поэтическим представлениям о ней. Создавая эти пейзажи, Аввакум был еще прочно связан задачей описания конкретных реалий природы, и его точные и тонкие наблюдения над ней имели познавательное значение. Но в то же время его пейзажи уже начали играть литературно-художественную роль, опираясь при этом на традиции древнерусской литературно-пейзажной символики. Эти пейзажи служили не только реальным фоном, на котором развертывалась история злоключений ссыльного автора, но связывались с его философскими размышлениями о человеке вообще и о самом себе. Около Байкала «горы высокие, утесы каменные и зело высоки...».

Этот пейзаж сопоставляется с архитектурными сооружениями древнерусского города: «Наверху их полатки... врата и столпы, ограда каменная и дворы,— все богоделанно». Далее дается красочное описание растений, птиц и рыб, населяющих эти места. Сравнение «богоделанных» построек с человеческим жильем оказывается не случайным. Оно позволяет автору связать картину природы с назидательным рассуждением о человеке, которое облекается в традиционные формы учительной литературы: «А все то у Христа... наделано для человеков... А человек, суете которой уподобится... скачет, яко козел; раздувается, яко пузырь; гневается, яко рысь; ...лукавует, яко бес...». Рассказ о человеке завершается традиционной самооценкой: «Простите мя, аз согрешил паче всех человек». Картина природы приобретает, таким образом, автобиографическую ориентацию. Вот картина другого пейзажа: «О, горе стало! Горы высокия, дебри непроходимыя; утес каменной, яко стена стоит, и поглядеть — заломя голову! В горах тех обретаются змеи ве-

ликие; в них же витают гуси и утицы... На тех же горех гуляют звери многие дикие...» Пейзаж лирически окрашивается и дополняется восклицаниями автора («О, горе стало!», «поглядеть — заломя голову!»), сравнениями («яко стена»), определениями («дебри непроходимыя» и др.). Описание животного мира идейно и стилистически связывается с судьбой самого повествователя: в горах «витают» птицы и звери, а воевода Пашков выгоняет Аввакума с семьей на эти горы «со зверми, и со змиями, и со птицами витать». Это описание связывает картину природы с противопоставляемым ей образом неправедного человека (воеводы), который в отличие и от людей, и от всякой «твари» будто бы один противится богу своими действиями. Аввакум обращается к воеводе в стиле абстрактно-торжественной проповеди: «Человече! Убойся бога,... его же трепещут... вся тварь со человеки, един ты презираеш...»

Картины природы органически связываются, таким образом, с автобиографическим раскрытием обстоятельств жизни Аввакума, с его переживаниями, борьбой и с поучительной линией его жизнеописания. Эти картины приобретают здесь новое качество и новую функцию. Символический пейзаж древней учительной литературы, иллюстрировавшей догматы веры, заменяется пейзажем реальным как средством оценки человека, как фоном для описания его жизни и душевного состояния.

Контрастное сопоставление природы и человека служило, как известно, темой размышления многих писателей нового времени (Лермонтов, Л. Толстой и др.). Аввакум дал один из ранних образцов такого размышления, издалека подходя к тем проблемам, которые свойственны новой русской литературе. <...>

Порожденные общими социальными событиями и выросшие на общей литературной почве, «жития» Аввакума и Епифания соотносятся друг с другом как противоположные стороны одного и того же явления. Епифаний делает первый шаг от житийной традиции к условно-схематической автобиографии, а Аввакум создает первую в русской литературе уже реальную в своей основе развернутую автобиографию.

Это движение от житийной биографии к автобиографии осуществляется Аввакумом и Епифанием не только

с разной степенью литературной самостоятельности, но и в принципиально разных направлениях в отношении художественного метода изображения собственной жизни. Метод Аввакума, впервые с такой силой давшего в форме автобиографического рассказа картины жизни, окружавшей автора, ломает житийную традицию извне. Пользуясь конструктивными и стилистическими приемами житий, разделяя идейные основы их содержания, Аввакум насыщает повествование о себе огромным количеством исторических, идеологических, бытовых и психологических реалий. Епифаний, следуя тем же идеологическим основам, развивает житийные каноны изнутри, тщательно разрабатывает в автобиографическом плане заложенные в них элементы психологизма и лиризма. Он строго ограничивает внесение в рассказ реальных сведений о событиях своей жизни, подчиняя их задачам изображения своего внутреннего состояния. Если для Аввакума окружающая его реальная жизнь уже стала объективным и равноправным компонентом автобиографического рассказа, то для Епифания она еще лишь фон, на котором он следит за движениями своей души в ее общении с «неземным» миром. Элементы реалистического повествования наиболее ясно обнаруживаются у Аввакума в сфере изображения человеческих взаимоотношений, общественно-религиозной борьбы и быта, у Епифания — в сфере описания внутренних переживаний. Поэтому в условиях зарождения автобиографического жанра на литературных основах житийного биографизма метод Аввакума оказался более пригодным для литературного воплощения социальной биографии человека, а метод Епифания — для раскрытия его душевной жизни.

Епифаний запечатлел в своем «Житии» не столько свою жизнь, сколько свою схематически типизированную личность. Аввакум описал историю своей жизни, из которой ярко выступает и его реальный духовный и общественный облик.

Оба писателя, работая рука об руку, создали своеобразные и новые в русской литературе образцы автобиографического повествования. Оба они, и каждый из них по-своему, стремились установить в своих «житиях» такие соотношения между автобиографизмом и традиционным житийным биографизмом, чтобы воссоздать в воображении своих читателей и последователей представление о себе как о живых современниках и в то же время

как аб апостолах «старой веры». Автобиографии Аввакума и Епифания, взаимно контрастируя и дополняя друг друга, оказались заметным шагом вперед на пути к изображению человеческой личности и, главное,— личности, близкой к народу, испытавшей на себе все ужасы современного ей феодально-крепостнического общества. Историко-литературное значение этих памятников в том, что они были одним из самых ярких проявлений начала общего перелома в развитии русского литературного процесса во второй половине XVII в.

Робинсон А. Н. Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. Отв. ред. Н. К. Гудзий. М., 1963, с. 3—7, 23—24, 27—28, 30—34, 37, 41, 43, 76—82, 85—86.

---

[1] См.: *Малышев В. И.* Русские писатели о «Житии протопопа Аввакума».— ТОДРЛ, т. IX, 1953, с. 401.

[2] *Горький М.* Собр. соч., т. 24. М., 1953, с. 34—35.

[3] Там же, с. 71.

[4] Там же, с. 71—72.

[5] Сочинения Аввакума (в том числе вторая и третья редакции его автобиографии) цитируются по изд.: Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1.— РИБ, т. XXXIX. Л., 1927. (Другие издания сочинений Аввакума: «Житие протопопа Аввакума, им самим написанное» и другие его сочинения. Вст. статья В. Гусева. Ред. Н. К. Гудзия. М., 1960; Пустозерский сборник. Автографы сочинений Аввакума и Епифания. Под ред. В. И. Малышева (отв. ред.), Н. С. Демковой, Л. А. Дмитриева. Л., 1975).

Н. С. Демкова

<«ЖИТИЕ» ПРОТОПОПА АВВАКУМА>

Самым значительным произведением литературы XVII в., возникшим на почве общих эстетических сдвигов эпохи и широкого процесса беллетризации литературы, является «Житие» протопопа Аввакума — удивительный феномен XVII в., предвосхитивший многие открытия литературы нового времени и до сих пор полностью еще не разгаданный.

Долгое время «Житие» протопопа Аввакума рассматривалось в узких рамках старообрядческой литературы — даже в работах тех ученых, которые полностью осознавали художественное значение памятника. Только в последнее время в исследованиях Д. С. Лихачева, В. Е. Гусева, А. Н. Робинсона, в книге В. Кожинова, посвященной истории романа, «Житие» Аввакума рассматривается на фоне и в тесной связи с явлениями ли-

тературного процесса XVII в.— с возникновением демократической литературы, с открытием ценности человеческой личности, с углубленным психологизмом литературы.

«Житие» Аввакума, произведение автобиографическое и полемическое,— своеобразный и яркий индикатор тех изменений, которые происходили не только в художественном сознании накануне Петровских реформ, но и в сфере «чисто литературной» — в системе жанров, в приемах изображения человеческого характера и событий, в самих принципах повествования.

Как и в чем «Житие» Аввакума соотносится с беллетристическими явлениями эпохи?

В настоящее время четко определились два ответа на этот вопрос. В. Кожинов, отталкиваясь от наблюдений Д. С. Лихачева над личностным пафосом «Жития»[1], а также от замечаний В. Е. Гусева о тяготении художественной формы «Жития» к жанру романа [2], рассматривает «Житие» в ряду беллетристических произведений XVII в., объявляет его ранним образцом русского романа и сопоставляет непосредственно с «Дон-Кихотом» Сервантеса: «в этих произведениях есть целый ряд аналогичных моментов содержания», «в «Житии» есть эпизоды, удивительно совпадающие с некоторыми сценами романа Сервантеса» [3] (сопоставляются сцена изгнания Аввакумом скоморохов из села и сцена разгрома Дон-Кихотом кукольного театра) и т. д. А. Н. Робинсон, напротив, решительно выводит «Житие» Аввакума за пределы не только беллетристики, но фактически и за пределы сознательного художественного творчества вообще: «Житие» не создавалось «как произведение художественное, предназначенное для беллетристического чтения», современниками оно «осознавалось, несомненно, как религиозно-полемический документ («истинный» или «ложный»), художественность же его, хотя и ощущавшаяся как-то читателями, лежала за пределами волновавших их проблем» [4]. И только с течением времени, когда умолкли споры старообрядцев и «никониан» и эпоха борьбы отошла в прошлое, «Житие» стало осознаваться как произведение художественное по преимуществу.

Итак, или это беллетристика, не уступающая «Дон-Кихоту», или произведение со скрытой «потенциальной» художественностью, доступной восприятию и художественному чувству только потомков.

В этой связи правомерен вопрос: можно ли говорить о существовании авторского художественного замысла при создании «Жития», об авторской композиции произведения?

В статье 1923 г. о стилистике «Жития» В. В. Виноградов писал: «„Житие" построено в форме речевой, бесхитростной импровизации, „беседы", „вяканья" ... основной тон, в котором ведет повесть о своем житии прот. Аввакум,— глубоко личный тон простодушно-доверчивого рассказчика, у которого рой воспоминаний мчится в стремительном потоке словесных ассоциаций и создает лирические отступления и беспорядочно-взволнованное сцепление композиционных частей»[5]. Это представление о субъективности, беспорядочности повествования в «Житии» встречается и в работах последних лет. В. В. Виноградов пришел к убеждению, что в «Житии» Аввакума вообще отсутствует художественное единство и нет «целостного образа героя»; повествование в «Житии» представляется ему неоправданным соединением различных структур: «Динамически сменяющиеся кадры бытового сказа прерываются унифицирующей проповедью»[6]. В специальном исследовании «Жития» А. Н. Робинсон рассматривает композицию произведения как «эпизодическую», основанную на житийном принципе дидактической иллюстративности, и в соответствии с этим анализирует лишь отдельные эпизоды «Жития» (или группы их) и принцип их соединения. При таком подходе «Житие» превращается в сборник «повестей», которых объединяет лишь тематическая общность, иногда место действия, хронология или (что отмечается совсем редко) общность содержания[7]. Представление о «Житии» как очевидно бессюжетном произведении высказано и в последней работе А. Н. Робинсона, где художественная форма памятника определяется как тип повествования, тяготеющий к мемуарной литературе[8]. О свободном расположении рассказываемых эпизодов в «Житии» пишет и Д. С. Лихачев[9].

Однако в этой кажущейся свободе расположения эпизодов есть художественная необходимость. «Житие» Аввакума — произведение со сложной художественной структурой, повествование о жизни Аввакума здесь тесно переплетено с публицистическими отступлениями. Но в «Житии» существует не только фабула — событийный

ряд эпизодов автобиографии, но и единый, осознанный автором, художественный сюжет.

Обратимся к тексту «Жития».

В соответствии с канонами житийной литературы «Житие» Аввакума начинается со вступления, где словами инока Епифания, сподвижника и духовного отца Аввакума, формулируется основная задача произведения— «да не забвению предано будет дело божие» и излагается авторское «исповедание веры», полемическое credo Аввакума, сразу обращающее читателя к основным проблемам религиозной борьбы эпохи, во имя которых и было предпринято написание «Жития».

Собственно повествовательная часть «Жития» — жизнеописание — начинается обычной для агиографического произведения экспозицией, где сообщаются краткие сведения о герое — о его происхождении, сфере деятельности, иногда намечаются самые существенные черты его облика. Краткая экспозиция «Жития» Аввакума очень точна и содержательна. Аввакум сообщает о себе не только точные биографические данные («Рождение же мое в Нижегороцких пределах, за Кудмою рекою, в селе Григорове», «рукоположен во дьяконы двадесяти лет з годом и по дву летех в попы поставлен ... и всего тридесят лет, как имею священъство»), очерчивает круг самых близких лиц (отец, мать, жена, «дети духовные»), но и сразу же вводит читателя в мир своих чувств и размышлений. Аввакум вспоминает два эпизода, сыгравших важную роль в формировании его личности: Аввакум, еще мальчик, плачет от страха, впервые увидев и осознав смерть живого существа, и это приводит его к идее бога; Аввакум молодой священник, охваченный во время исповеди греховным помыслом, скорбит о слабости своего духа, рыдает «горце», молясь пред образом, и решает отказаться от сана духовного отца («да же отлучит мя бог от детей духовных, понеже бремя тяжко, неудобь носимо»). Облик человека остро чувствующего, глубоко осознающего свой долг, создается в краткой экспозиции «Жития» с помощью этих двух небольших сцен, без прямых авторских характеристик, как обычно было принято в житийном каноне (ср., например, характеристику Александра Невского в его житии).

Таким образом, экспозиция к «Житию» Аввакума не только предваряет основную часть «Жития», сообщая необходимые внешние данные и исходную ситуацию, но

она предваряет и самый тип повествования Аввакума: точность и конкретность его описаний (изображаются обстоятельства индивидуальной судьбы человека, которую нельзя спутать ни с чьей другой), склонность к психоанализу, использование драматических коллизий как основного средства выявления человеческого характера.

Одна из последних сцен экспозиции «Жития» — горестный плач Аввакума и раздумья над собственной судьбой — завершается сценой видения: Аввакум видит корабль, «украшенный многими пестротами» и предназначенный ему для жизненного «плавания». Корабль — старинный христианский символ жизни, часто использовавшийся Аввакумом,— здесь выступает как сквозной образ, играет роль своеобразной художественной завязки дальнейшего сюжетного повествования о скитаниях Аввакума и бедах. Видение корабля, именно так украшенного («не златом украшен, но разными пестротами,— и красно, и бело, и сине, и черно, и пепелесо»), таит сокровенный смысл: это то разнообразие жития, та «пестрота», которую Аввакум встретит в мире,— пестрота добра и зла, красоты и грязи, высоких помыслов и слабостей плоти, через которые пройдет Аввакум. Очень важно, что корабль этот прекрасен в восприятии Аввакума («ум человечь не вмести красоты его и доброты»). Это признание красоты корабля, иначе — жизни, уготованной для Аввакума,— проявление жизнелюбия, гуманистического пафоса сознания Аввакума, в то время уже пустозерского узника, оглядывающегося на прожитую жизнь. С этим признанием красоты жизни связаны и другие проявления чувств Аввакума — нежность по отношению к «курочке», кормившей его семью, восхищение сибирской природой, горький смех Аввакума во время трагических происшествий.

Завязка «Жития» затянута и развивается исподволь. Начавшись со сцены видения корабля — аллегории «пестрой» Аввакумовой жизни,— завязка раскрывает эту аллегорию «пестроты» на конкретных фактах: Аввакум описывает свои «беды адавы» от «начальников» и заступничество за него небесной силы. От описания «бед» от этих «начальных» людей, подстрекаемых дьяволом, он сразу же, без каких-либо композиционных отступлений и перебивов, переходит к изображению конфликта с Никоном, постоянным отныне антиподом и мучителем Аввакума. Таким образом, Никон появляется в «Житии» Авва-

кума в ряду других сил зла, противостоящих Аввакуму, и описание его действий воспринимается как некое закономерное продолжение бесовских козней. Поступки Никона отмечены лукавством, лицемерием и злобой: Никон лукавит, «яко лис», он «змий» («А се и яд отрыгнул»), мучитель (Павла Коломенского «огнем жжег»; Даниила «муча много, сослал в Астрахань», где его «уморили»; Ивана Неронова «сослал в дальние ссылки», и т. д.).

В этом описании конфликта Никона с кружком московских протопопов появляется и одно из первых в «Житии» кажущееся бессвязным припоминание, авторское отступление, «боковое» повествование, как будто не связанное с основным ходом изложения событий: «В пост великой прислал память х Казанъской к Неронову Иванну. А мне отец духовной был; я у нево все и жил в церкве: егда куды отлучится, ино я ведаю церковь. И к месту, говорили, на дворец к Спасу, на Силино покойника место; да бог не изволил. А се и у меня радение худо было. Любо мне, у Казанъские тое держалъся, чел народу книги. Много людей приходило. В памети Никон пишет...»

Припоминание Аввакума о своей жизни в Москве воспринимается здесь как вставка, явно разрывающая основной событийный ряд («прислал память» — «в памети... пишет»). Это авторское отступление от основного повествования кажется результатом «бесхитростной импровизиции», вызванной «словесной ассоциацией» (имя Ивана Неронова и упоминание Казанской церкви как бы служат толчком для возникновения «роя воспоминаний» Аввакума). Но это иллюзия. На самом деле словесная ассоциация является лишь формальной причиной соединения эпизодов, вставка эта имеет определенное публицистическое и художественное задание: в повествование, в основной сюжет «Жития», посвященный борьбе Аввакума с Никоном и его реформой, вводится фигура главного героя «Жития», достойного противника московского патриарха,— он человек, хорошо известный при дворе и популярный среди московского населения, он «книгочий», священник, ведающий временами всей Казанской церковью, преемник Ивана Неронова, он сам не хотел служить во дворце, предпочитая чтение церковных книг народу.

Таким образом, это авторское отступление — не результат «бессвязного вяканья» Аввакума, не текст «вне сюжета», а точно прилаженный к основному повествова-

нию эпизод, авторская расстановка сил в художественном сюжете произведения, существенная часть фактической завязки остро конфликтного повествования. Рассказом о «видении» Ивану Неронову, главе мятежных протопопов («ему от образа глас бысть во время молитвы: „Время приспе страдания..."»), заканчивается растянутая завязка «Жития»: силы расставлены, конфликт определен, действие начинается.

Далее, в центральной части «Жития» Аввакума сюжет развивается за счет чисто внешнего движения, идет развитие перипетий — арест Аввакума, ссылка его, путешествие по Сибири, скитания, преследования церковных и земских властей, заключения в монастырских тюрьмах. Перед нами своеобразное эпическое полотно, христианская «Одиссея». И это развитие сюжета в «Житии» напоминает такое же эпическое движение сюжета в «чисто беллетристических произведениях: в «Александрии», в «Повести о Савве Грудцыне», до некоторой степени в «Повести о Горе-Злочастии» (хотя здесь сюжетные перипетии даны в максимальном обобщении) — всюду изображается необычная судьба человека в ее движении.

Но сюжет в «Житии» отражает не только внешний событийный ряд жизненного пути Аввакума, он организован и в связи с общей идеей произведения.

Если проанализировать сочленение эпизодов и в начале, и в центральной части «Жития», то обнаружится сложное и все время повторяющееся пересечение линий добра и зла. В начале «Жития» это сочленение дидактически прямолинейно, рассудочно и явно ощутимо. Описано преследование Аввакума одним из «начальников», и сразу же следует «чудо»: пищаль, нацеленная на Аввакума этим «начальником», «не стрелила». Боярин Шереметев, «гораздо осердясь», велел бросить Аввакума в Волгу — «а после учинились добры до меня». «Ин начальник», Евфимей Стефанович, рассвирепев, «приступом» пытается взять дом Аввакума, а «наутро», смирившись, становится его «духовным сыном».

В центральной части «Жития» соединение линий добра и зла более тонкое и разнообразное. Здесь начинают сопоставляться и контрастировать события с разными субъектами действия: различные персонажи противопоставлены в своем отношении к Аввакуму.

Так, например, непосредственно после известного рас-

сказа о вопросе Марковны «Долъго ли муки сея, протопоп?» — эпизода, где достаточно сильно выражена мера страданий семьи Аввакума,— следует рассказ о «чудесной курочке», поддерживавшей жизнь детей и домочадцев Аввакума. Рассказы о «злодее» Пашкове сопоставляются с воспоминаниями о «кормилице»-боярыне Пашковой и о заступнике за Аввакума, сыне Пашкове Еремее. В этом почти равномерном чередовании добра и зла, которое можно проследить в основной части «Жития», раскрывается христианская идея Аввакума: неизбежность воздаяния за терпение, беду, страдание. Можно утверждать, что эта христианская идея реализована в самой структуре и композиции произведения. Целая группа таких перемежающихся эпизодов идет в начале «Жития» в сопровождении особого рефрена: «Так-то бог строит своя люди!». И в конце «Жития» в описании казней пустозерских узников это звучит уже как вывод: «Дивна дела господня и неизреченны судьбы владычни! И казнить попускает, и паки целит и милует».

Идея неизреченности, неисповедимости «судеб божиих» — традиционная тема христианской литературы. Однако своеобразие взгляда Аввакума на мир — в утверждении активной позиции человека.

Соответственно с этим убеждением Аввакум и строит повествование о своей жизни. «Центральное место,— справедливо пишет А. Н. Робинсон,— он отводит описанию своей борьбы с реформами Никона, сибирской ссылке и продолжению борьбы после нее. Периоды сравнительно спокойного течения жизни или сцены быта, лишенные борьбы и поучительности, мало интересуют Аввакума. Он только упоминает о таких периодах, но не развивает их. Например: „И привезли на Мезень. Полтора года держав, паки одново к Москве въсзяли“»[10].

Этот принцип отбора фактов тесно связан и с разными типами повествования в «Житии». В повествовательной структуре произведения совершенно отчетливо намечаются два ряда, два типа повествования о жизни Аввакума.

Один тип повествования представляет собой своеобразную событийную «сетку», тяготеющую к летописному способу описания событий и обладающую несомненными признаками документально-летописного стиля. Повествование в рамках этого ряда — краткое, исторически точное, датированное изложение событий, напоминающее

иногда «погодную запись» («Посем привезли в Брацкой острог... И сидел до Филипова поста...», «На весну паки поехали впредь», «Держали меня у Николы в студеной полатке семнадцеть недель»). Эта линия повествования движется за счет чисто внешних в жизни Аввакума импульсов, она отражает строго фактические обстоятельства его бытия («Таже послали меня в Сибирь», «Посем указ пришел: велено меня ис Тобольска на Лену вести», «Потом доехали до Иргеня озера» и т. п.).

Другой тип повествования — описание отдельных эпизодов из жизни Аввакума и его сподвижников, приобретающее иногда форму вполне законченной новеллы. Отбор Аввакумом этих эпизодов из своих воспоминаний, воссоздание их средствами художественного слова и их сочленение с основной тканью историко-биографического повествования в «Житии» представляют наибольший интерес для анализа авторского замысла «Жития» как художественного произведения. Рассказ основной части «Жития» строится таким образом, что в центре повествования оказывается несколько узловых эпизодов — новелл, именно они несут основную смысловую и художественную нагрузку, являясь не только относительно законченными «повестями» в составе «Жития», но и существенными элементами единой идейно-художественной системы произведения, этапами в нравственном формировании личности героя «Жития». Именно их совокупность создает определенную, Аввакумову «концепцию действительности», выраженную в художественных образах.

Одна из первых сцен в основной части «Жития» — это рассказ о первом аресте Аввакума и его заключении в «полатке» Андроньева монастыря. А. Н. Робинсон справедливо отметил, что Аввакума мало интересуют «периоды сравнительного спокойного течения жизни», и как на пример указал на отсутствие в «Житии» описания мезенской ссылки Аввакума (Аввакум только упоминает о ней). Действительно, само по себе «темничное сидение» как тема повествования мало интересовало Аввакума. В тексте «Жития» скупо по содержанию и однообразно в стилистическом отношении вспоминаются тюрьмы Аввакума: «И привезше к Москве, отвезли под начал в Пафнутьев монастырь»; «Таже, держав десеть недель в Пафнутьеве на чепи, взяли меня паки в Москву»; «И подержав на патриархове дворе, повезли нас ночью на

Угрешу к Николе в монастырь»; «Держали меня у Николы в студеной полатке семнатцеть недель» и т. д.

Заключение в Андроньевом монастыре, однако, описано Аввакумом очень подробно,— возможно, потому, что оно было первым заключением Аввакума; кроме того, эта сцена играет весьма важную роль в сюжете «Жития» — это первое испытание личности героя «темничным сидением». Обычно, анализируя эту сцену, исследователи «Жития» обращают внимание на столкновение элементов чудесного и бытового в сознании Аввакума — явление «не то ангела, не то человека», накормившего голодного протопопа. В предлагаемом осмыслении «Жития» как сюжетного произведения важно обратить внимание на другие стороны эпизода — на значение этой сцены в общем развитии сюжета и на художественное воссоздание Аввакумом состояния духа человека, впервые попавшего в темницу. Герой Аввакума растерян: «Во тьме сидя, кланялся на чепи, не знаю — на восток, не знаю — на запад». Темнота в «полатке», «ушедшей в землю», исключает возможность зрительного восприятия обстановки, узник связан с окружающим миром лишь осязанием и слухом: «Никто ко мне не приходил, токмо мыши, и тараканы, и сверчки кричат, и блох довольно». Шорохи темничных тварей и крик сверчков делают почти осязаемой мертвую тишину «полатки». Чувства героя обострены голодом и необычностью обстановки: «и после вечерни ста предо мною, не вем — ангел, не вем — человек». Явление «доброхота», накормившего Аввакума,— это ответ на растерянность узника, практическая помощь «небесных сил» в укреплении его духа, независимо от степени их непосредственного участия в данном эпизоде. Это та «чудесная», по мысли Аввакума, поддержка, на которую всегда может рассчитывать «правоверный», попавший в руки «никониан». Аввакум логически пытается доказать, что это был ангел, а не человек: «Двери не отворялись, а ево и не стало! Дивно только — человек; а что же ангел? ино нечему дивитца — везде ему не загорожено». Этот знак одобрения деятельности Аввакума «свыше» придает ему новые силы: «наутро», когда архимандрит и иноки «журят» Аввакума, что тот «патриарху не покорился», он снова готов к борьбе («а я от писания ево браню да лаю»). И вновь Аввакум использует чисто художественный эффект звукового контраста: полная тишина тюремного заключения внезапно сменяется

нестройным, яростным шумом бытия — слышны крики, брань, звон цепей («У церкви за волосы дерут, и под бока толкают, и за чеп торгают, и в глаза плюют»).

Таким образом, это описание пребывания Аввакума в Андроньевом монастыре воссоздает нравственный облик и состояние духа человека, только что вступившего на путь борьбы, и одновременно — самой логикой сюжета — убеждает современника, единомышленника в его «неодинокости» даже в одиночном заключении.

Этой же цели служит и текст, непосредственно следующий далее,— эпизод такого же «чуда», «небесной» помощи другому деятелю старообрядчества, муромскому протопопу Логину: ему, брошенному «в полатку» нагим после расстрижения и побоев, «бог в ту нощ дал шубу новую да шапку».

Одним из важнейших эпизодов «Жития», изображающим узловой момент в становлении характера и убеждений героя автобиографического повествования, и к тому же эпизодом, сказавшимся на дальнейшем движении сюжета, является описание конфликта Аввакума с Афанасием Пашковым на Шаманском пороге. Эпизод избиения Аввакума кнутом — не просто яркая бытовая сцена в повествовании, это описание того тяжелого душевного кризиса, который пережил Аввакум в то время. Несправедливость наказания, собственное бессилие и отсутствие немедленного «божественного» вмешательства вызвали богоборческий бунт Аввакума («За что ты, сын божий, попустил меня ему таково болно убить тому? Я веть за вдовы твои стал! Кто даст судию между мною и тобою?..»). Однако христианское сознание Аввакума заставляет его смириться («...на такое безумие пришел! Увы мне!»), и, выбрав путь библейского Иова, он пытается идти по нему до конца, ищет источник силы в себе самом. Сцены, полные экспрессивного, динамического повествования, отражающие беспокойство духа героя («О, горе стало! Горы высокиа, дебри непроходимыя, утес каменной, яко стена стоит...»; «Как дощеник-от в воду-ту не погряз со мною?»), сменяются описанием кротости героя, обретенного им душевного покоя: «Сверху дождь и снег, а на мне на плеча накинуто кафтанишко просто; льет вода по брюху и по спине,— нужно было гораздо... Грустко гораздо, да душе добро, не пеняю уж на бога вдругорят... Его же любит бог, того наказует...»

Непосредственным продолжением этой сцены бунта

Аввакума против бога и его глубокого раскаяния является описание его заключения в Братском остроге («Посем привезли в Брацкой острог и в тюрьму кинули, соломки дали... Что собачка в соломке лежу: коли накормят, коли нет. Мышей много было, я их скуфьею бил, и батошка не дадут дурачки! Все на брюхе лежал: спина гнила...»).

Жизнь Аввакума «в студеной башне» Братского острога имела нечто общее с положением узника в Андрониевом монастыре: там его «кинули в темную полатку», тут — «в тюрьму кинули». Но теперь Аввакум описывает совсем иное состояние духа заключенного человека: он сосредоточивается на изображении своего благостного, умиленного мировосприятия, установившегося после душевного кризиса. В этом эпизоде «Жития» несомненна идеализация положения «мученика», в описаниях Аввакума появляется четко ощущаемая «сентиментальность» («соломка», «дурачки», «что собачка» и др.), декларативно утверждается им тезис «велено терпеть!» («Хотел на Пашкова кричать: „Прости!" — сила божия возбранила,— велено терпеть»).

Этот эпизод, задуманный Аввакумом как иллюстрация пути героя от богоборческого бунта к полному смирению духа, существует в разных редакциях «Жития» в разных вариантах. <...>

Дальнейшее развитие сюжета в «Житии» также связано с этим эпизодом бунта и покаяния Аввакума: в рассказах о сибирской ссылке несколько уменьшилась доля «чудесного» (помощь Аввакуму и его семье часто приходит и из вполне земных источников — от боярыни Пашковой, от «черненькой курочки», от «станицы» русских людей на Байкале); Аввакум акцентирует теперь внимание на смирении своего автобиографического героя.

Сравним две сцены «потопления» Аввакума — в Тунгуске (до кризиса на Шаманском пороге) и в Хилке (после покаяния Аввакума и заключения в Братском остроге).

«В большой Тунгуске реке,— пишет Аввакум,— в воду загрузило бурею дощеник мой совсем... А я, на небо глядя, кричю: „Господи, спаси! Господи, помози". И божиею волею прибило к берегу нас». Описывая, как он «на том же Хилке в третье тонул», Аввакум тоже рассказывает о своем спасении: «Барку от берегу оторвало водою... да и понесло! ...Вода быстрая, переворачивáет барку вверх

боками и дном, а я на ней полъзаю, а сам кричю: „Владычице, помози! Упование, не утопи!“» Однако похожая жизненная ситуация и одинаковый итог — спасение героя — вызывает в этом описании Аввакума другие чувства. Рассказ о «потоплении» на Хилке заканчивается сентенцией, призывающей к терпению: «Да што петь делать, коли Христос и пречистая богородица изволили так?» В полном соответствии с этим новым поворотом повествования возникает мысль Аввакума о «закопанных» теперь в землю на Мезени Марковне и детях, и Аввакум добавляет: «На том положено, ино мучитца веры ради Христовы» и т. д.

«Чудесная» помощь Христа и богородицы в тяготах бытия возможна, но в основном следует рассчитывать на свои собственные силы,— и в «Житии» появляются два рассказа о Настасье Марковне — рассказы о терпении до конца, о силе человеческого духа, о необходимости борьбы во что бы то ни стало.

Первый рассказ о Настасье Марковне заключен в описание тяжелого пятинедельного перехода по льду Нерчи-реки. Основная часть эпизода — диалог Марковны и Аввакума: «Долъго ли муки сея, протопоп, будет?»,— «пеняет» ему обессилевшая протопопица. Торжественно, как обещание, звучат слова Аввакума. «Марковна, до самыя до смерти». И тихим эхом вторит ему Настасья Марковна: «Добро, Петровичь, ино еще побредем». Значение этого эпизода в создании образа Марковны и самого Аввакума, героя «Жития», общеизвестно (см. оценки М. Горького, А. Толстого), но этот эпизод безусловно не просто «иллюстрация» сибирских скитаний Аввакума или стойкости его духа,— это нравственный итог сибирской ссылки Аввакума...

Второй рассказ о Настасье Марковне — диалог Аввакума с ней после возвращения «в русские грады» и ее благословение протопопа на борьбу с «ересью никониянской» («Аз тя и з детми благословляю: деръзай проповедати слово божие по-прежнему...») — отразил важнейший момент в формировании окончательного, бескомпромиссного неприятия героем «Жития» «новой веры». Все дальнейшие эпизоды «московского бытия» Аввакума, его отрицание любых попыток примирения с церковной реформой и церковью имели своим истоком это бесповоротно принятое Аввакумом и его семьей решение. Весьма существенна роль этого эпизода в художественном плане

«Жития»: он четко разделяет два разных этапа в борьбе Аввакума за веру и разрывает непрерывную событийную нить повествования о его судьбе. Благословение Настасьи Марковны — это благословение героя на подвиг; лиризму и значительности момента соответствуют былинный склад речи протопопицы («Что, господине, опечалился еси?») и торжественный строй вопросов Аввакума, решающего свою судьбу («Жена, что сотворю? Зима еретическая на дворе; говорить ли мне или молчать?»). Эпизод этот служит началом рассказа о главном подвиге жизни Аввакума — его борьбе с государственной церковью и властями.

Дальнейшее повествование «Жития» о непокорности Аввакума, о его скитаниях по тюрьмам, о ссылках и лишениях и является таким рассказом. Из эпизодов-новелл этой части следует выделить рассказы Аввакума о заключении его в Пафнутьевом монастыре — это третье по счету заключение Аввакума, подробно описанное им. Сопоставление всех трех «темничных» эпизодов в «Житии» обнаруживает безусловную сознательность отбора Аввакумом фактов своего бытия для художественного воссоздания нравственного и общественного пути автобиографического героя.

Аввакум уже не описывает здесь самой тюрьмы, а лишь мельком называет ее «темной полаткой»: тюремный быт стал привычен для героя «Жития». Эта «обыкновенность» тюремной жизни нарочито, подчеркнуто выступает в ровном, бесстрастном повествовании «Жития» о «прогулке» Аввакума: «Попросилъся я на велик день для празника отдохнуть, чтоб велел, дверей отворя, на пороге посидеть».

Пребывание Аввакума в Пафнутьевом монастыре описывается в «Житии» как заключение испытанного и стойкого борца за «старую веру». Аввакум предстает здесь перед читателями как «отец духовный» многих выдающихся деятелей старообрядчества — юродивого Феодора, Луки Мезенского, инока Авраамия (в основное повествование вставлено несколько рассказов о них). Он при жизни окружен ореолом святости (чудо исцеления келаря Никодима в монастыре совершает некий муж «в светлых ризах», «в образе» Аввакума); не только «дети духовные», но и «никониане» спрашивают у Аввакума совета, как жить дальше. Аввакум специально отмечает свою, все растущую популярность: «Людие же безстраш-

но и дерзновенно ко мне побрели, просяще благословения и молитвы от меня».

Эти эпизоды заключения Аввакума в Пафнутьевом монастыре подготавливают появление кульминационной сцены «Жития» — сцены церковного собора 1667 г. Описание суда над Аввакумом и его монолог — это тот сюжетный узел произведения, где агитационная, открыто публицистическая идея «Жития» выражается с наибольшей силой. Основное содержание этой сцены — обличительная речь Аввакума. <...>

Сцена собора — героический эпизод в повествовании: Аввакум выступает здесь как обличитель, пророк («бог отверз грешъные мое уста»); отдельные детали этого эпизода напоминают евангельскую сцену распятия Иисуса Христа. Аввакум один противостоит всему сонму врагов — русским церковным властям и вселенским патриархам («велико антихристово войско собралося»), один противостоит убеждениям многих («Что-де ты упрям? Вся-де наша Палестина — и серби, и албъанасы, и волохи, и римляне, и ляхи,— все-де тремя перъсты крестятся, один-де ты стоиш во своем упоръстве...»,— укоряют его патриархи). Но герою «Жития» не страшны враги. Авторитету вселенских патриархов он противопоставляет многовековую традицию русского христианства, постановления русских соборов, авторитет русских святых. Русские же церковные власти ничтожны, они даже не «волки», а только «волъчонки». Дистанция между духовной силой Аввакума и его врагов так велика, что когда конфликт достигает необычайной остроты («...толкать и бить меня стали; и патриархи сами на меня бросились»), Аввакум их останавливает одним своим словом («И я закричал: „постой,— не бейте!“. Так оне все отскочили...»).

Аввакум не признает суда церковных властей и отказывает им в праве судить его, превращая сцену суда в фарс: «И я отшел ко дверям, да на бок повалилъся: „Посидите вы, а я полежу“,— говорю им. Так оне смеются...» Этот жест Аввакума воспроизводится в «Житии» как комическое завершение сцены обличения церковных иерархов. Аввакум психологически рассчитывает на то, что комизм ситуации делает врага нестрашным, окончательно снижает его авторитет.

Сниженный, «обыденный» конец героической сцены («Да и повели меня на чепь») соответствует «обыденно-

му» ее началу («Еще вам побеседую о своей волоките...»). «Бытовая» рамка — это тоже художественный прием Аввакума, подчеркивающий обычность происходящего для него, человека, много повидавшего на своем веку.

Жанр жития, как особая форма повествования, предполагал обычно рассказ о смерти героя (святого), а также рассказы о чудесах, происходящих после его смерти. Аввакум писал собственное «житие» и закончил повествование «Жития» описанием казней в Пустозерске 14 апреля 1670 г. Отметим, что описание это резко отличается от предшествующего повествования отчетливо выраженной документальностью стиля: «Посем Лазаря священника взяли и язык весь вырезали... Посем взяли соловецкого пустынника, инока-схимника Епифания-старца и язык вырезали весь же... Посем взяли дьякона Феодора, язык вырезали весь же...» Аввакум даже не затрудняет себя здесь подбором слов, использует для описания казней одни и те же выражения.

Сцена заключения узников в земляную тюрьму — последняя сцена «Жития», его финал. Аввакум и сподвижники его согласно поют хвалу христианской церкви, они будут стоять до конца за свои убеждения, ибо их вера, их идеалы прекрасны: «Се еси добра, прекрасная моя, се еси добра, любимая моя... зрак лица твоего паче солнечных луч, и вся в красоте сияешь, яко день в силе своей». На этом кончается последовательный рассказ Аввакума о своей жизни, кончается сюжет произведения.

По-видимому, одним из самых трудных вопросов, которые стояли перед Аввакумом, писавшим собственное «житие», был вопрос о том, как кончить такое повествование. Аввакум жил еще 10 лет после написания «Жития» (1672—1682 гг.), следовательно, сохранялась возможность продолжения «Жития», дополнения его описанием событий пустозерской жизни после 1670 г. Но Аввакум этого не сделал ни в одной из редакций памятника. Для него сюжет произведения был исчерпан и завершен. Это подтверждает осознанность художественного замысла Аввакума. После финальной сцены — пения хвалы церкви — Аввакум отчасти по инерции, отчасти для завершения темы казней, кратко (1—2 фразы) сообщает об участи московских единомышленников («Исайю сожгли, Авраамия сожгли... их же число бог изочтет»), а затем уже следует особое, публицистическое,

окончание «Жития»: страстное обличение «никониан» за казни, перечень их ересей, Аввакумово исповедание веры, проклятие «никонианам», просьба, обращенная ко всем «правоверным», о прощении и о молитве за него. Следующие далее «повести» о «бесноватых» выполняют в «Житии», как показал А. И. Робинсон[11], функцию традиционной части всякого жития — они заменяют собой в «Житии» рассказы о чудесах святого. Эти заключительные рассказы «Жития» — повести о «бесноватых» — полностью выключены из его композиции и находятся вне сюжета произведения. Порядок соединения их произвольный (действие из Лопатиц переключается в Пустозерск, затем в Москву, Лопатицы, Тобольск), каждый рассказ в отдельности является необязательной частью повествования. Написание этих дополнительных рассказов «Жития» о «чудотворении» Аввакума специально им мотивируются особым «понуждением» старца Епифания и «раба Христова».

Мы проследили, как связано единым художественным замыслом все повествование в «Житии»: и основной рассказ, и дополнительные припоминания Аввакума, и отдельные эпизоды — новеллы. «Житие» в силу автобиографического материала не могло быть полностью подчинено чисто художественным задачам развития сюжета, в нем наблюдается соединение задач художественных с задачами агитационными и документально-историческими. Но в «Житии» есть определенный сюжетный контур, который несколько менялся при работе Аввакума над разными редакциями «Жития», но в основных чертах оставался неизменным. Таким образом, «Житие» Аввакума, произведение автобиографическое и агитационное, в самих принципах отбора фактов и развития повествования несомненно связано с произведениями литературы сюжетной, беллетристической.

<...> В творческом сознании Аввакума объединялись, как уже отмечалось выше, задачи агитационные и художественные. Аввакум обращался к чувствам современников, а не только к их логике, несомненно ориентировался на изображение событий художественными средствами, убеждал в своих идеях художественными образами. Аввакум прекрасно знал каноны житийного жанра, и в его сочинениях мы найдем многочисленные примеры чисто агиографического повествования (пересказ «Жития» Иоанна Златоуста, житийный портрет боярыни Мо-

розовой и др.). Здесь же, в «Житии», Аввакум избрал другой путь повествования, творчески объединив житийную схему с художественной структурой «устного рассказа», своеобразного жанра «народной беллетристики».

Возникновение «Жития» Аввакума как особой формы повествования, связанной с житийным жанром и в то же время сильно от него отличающейся, напоминает процесс становления жанров христианской беллетристики и возникновения самого житийного жанра в византийской литературе, когда жития использовали форму эллинистического романа, чтобы завоевать читателя и соответствовать художественному вкусу эпохи.

Для Аввакума, несомненно, был очень важен читатель, к которому он обращался в «Житии»; поэтому, с одной стороны, он рассчитывал на самые доступные и понятные широким народным массам формы изложения, а с другой стороны, как кажется, Аввакум стремился вызвать интерес к себе, своему делу, к личности своих сподвижников таким повествованием, которое могло бы привлечь внимание читателя-современника, знакомого с развитыми формами беллетристического искусства.

В этой связи следует обратить внимание на концовку «Жития»: «Пускай раб-от Христов веселится, чтучи!». «Веселье» «раба Христова», о котором заботился Аввакум, безусловно, следует понимать в духовном смысле, но несомненно и то, что Аввакум стремился рассказать о своей жизни и борьбе в формах художественного сюжетного повествования.

В. Е. Гусев и вслед за ним В. Кожинов указывают целый комплекс признаков, объединяющих «Житие» Аввакума с возникающим на Руси в XVII в. жанром романа: в «Житии» проявляется «тенденция становления синтетического жанра романа» (в романе эпическое повествование приобретает лирическую форму и характеризуется острым драматизмом); «Житие», как и роман, тяготеет к «повседневному, обыденному», сочетает возвышенную поэзию и житейскую прозу. Важнейшим «проявлением тяготения „Жития“ к жанру романа является изображение человека как средоточия общественных противоречий, его попытка собрать в фокусе частной жизни и личной психологии события большого общественного значения, судьбы и психологию целого социального строя»[12]. Нетрудно заметить, что здесь «Житие» Аввакума сопоставляется с явлениями новой повествовательной лите-

ратуры XVII в. в основном по содержанию. В. Кожинов прямо пишет: «С этой же „содержательной" точки зрения мы подходим к истокам русского романа — к переходным формам, подобным повестям о Савве Грудцыне и о Горе-Злочастии, и „Истории о Фроле Скобееве"»[13]. Признак сходства формы указан лишь один: композиция западноевропейского романа и «Жития» — «линейная», при ней «эпизоды-новеллы следовали один за другим, как бы нанизываясь в некий бесконечный ряд, объединенный лишь личностью центрального героя»[14].

Против этого сопоставления трудно возразить,— действительно, отмеченные черты присущи «Житию» Аввакума. Но можно ли считать «Житие» Аввакума романом или хотя бы некоей начальной формой его, первым звеном в цепи эволюции? С нашей точки зрения — нет. В «Житии» Аввакума нет вымышленного героя, вымышленного сюжета, нет удаления, обособления автора от своего героя, нет художественного «мира», являющегося созданием только творческого сознания писателя.

Чем же объяснить несомненное сходство литературных форм, отмеченное В. Е. Гусевым и В. Кожиновым? В данном случае нужно говорить не о литературном родстве форм, а об их литературном подобии, своеобразной «иллюзии романа», возникающей у современного читателя в силу целого ряда причин.

Во-первых, сам житийный жанр, из которого вырастает «Житие» Аввакума, возник в свое время в Византии под непосредственным воздействием эллинистического романа (черты общности поэтики эллинистического эротического романа и византийских житий рассмотрены в работах А. Веселовского, М. О. Скрипиля, В. П. Адриановой-Перетц и др.). Поэтому некоторые формальные признаки романа можно встретить вообще в житийной литературе, например линейную композицию произведения, сочетающуюся с эпизодами-новеллами. Во-вторых, сходство повествовательных приемов «Жития» Аввакума и романа, указанное В. Е. Гусевым и В. Кожиновым, объясняется во многом единым источником их художественной системы изображения. Прообразом западноевропейского романа является «народная книга», начальная форма его происходит из фабльо, фацеций, особых циклов устных рассказов (так сложился, например, роман о Тиле Уленшпигеле). Аввакум, стремясь воздействовать на современников средствами художественного слова,

также использует в повествовании закономерности построения устных рассказов, побывальщин, отсюда динамичность его повествования, острая сюжетность, точная, выразительная деталь (в этом же причина сходства «Жития» Аввакума с рассказами патериков). Это происхождение художественной формы «Жития» объясняет всю литературную специфичность памятника, его «непродуктивность» в ближайший к нему исторический период: выражая «дух эпохи», «Житие» в то же время в формально-литературном отношении основывалось не столько на конкретной традиции современной ему повествовательной литературы, сколько на таких формах устной художественной речи, которые будут осваиваться русской литературой много позже, в период становления и развития русской реалистической прозы (Пушкин, Гоголь, Лесков, Толстой).

Истоки русской беллетристики, с. 457—475.

---

[1] *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М.—Л., 1958, с. 157—161.

[2] *Гусев В. Е.* О жанре Жития протопопа Аввакума.— ТОДРЛ, т. XV. М.—Л., 1958, с. 192—202.

[3] *Кожинов В.* Происхождение романа. М., 1963, с. 252, 261—262.

[4] *Робинсон А. Н.* Исповедь — проповедь (о художественности «Жития» Аввакума).— В кн.: Историко-филологические исследования. Сб. статей к 75-летию акад. Н. И. Конрада. М., 1967, с. 360.

[5] *Виноградов В. В.* О задачах стилистики. Наблюдения над стилем Жития прот. Аввакума.— В сб.: Русская речь. Под ред. Л. В. Щербы, 1. Пг., 1923, с. 208—209.

[6] *Виноградов В. В.* О языке художественной литературы. М., 1959, с. 468.

[7] *Робинсон А. Н.* Творчество Аввакума и Епифания, русских писателей XVII в.— В кн.: *Робинсон А. Н.* Жизнеописания Аввакума и Епифания. Исследование и тексты. М., 1963, с. 66, 71.

[8] *Робинсон А. Н.* Исповедь-проповедь, с. 367.

[9] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 308.

[10] *Робинсон А. Н.* Творчество Аввакума и Епифания, с. 65.

[11] Там же, с. 69.

[12] *Гусев В. Е.* О жанре Жития протопопа Аввакума, с. 200—201.

[13] *Кожинов В.* Происхождение романа, с. 260.

[14] *Гусев В. Е.* О жанре Жития протопопа Аввакума, с. 201.

И. П. Еремин

ПОЭТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ СИМЕОНА ПОЛОЦКОГО

1

Оба сборника стихотворений Симеона Полоцкого — «Вертоград многоцветный» и «Рифмологион», если рассматривать их с точки зрения их поэтического содержания, производят впечатление своеобразного музея, на витринах которого расставлены в определенном порядке («художественнѣ и по благочинию») самые разнообразные вещи, часто редкие и очень древние («вещь», «вещи» — так нередко и сам Симеон называл свои стихотворения; см. его предисловия к «Вертограду» и «Рифмологиону»); именно они лежат на самой поверхности его обширного поэтического наследия и прежде всего обращают на себя внимание. Этот беспримерный в русской поэзии стихотворный музей Симеона Полоцкого так велик и экспонаты его так многообразны, что нельзя не пожалеть об отсутствии путеводителя по нему, каталога. Такого каталога нет, к сожалению; как известно, и «Вертоград многоцветный» и «Рифмологион» до сих пор не только не изданы, но не имеют даже своего краткого библиографического описания...

Между тем именно тут выставлено для обозрения все основное, что успел Симеон, библиофил и начетчик, любитель разных «раритетов» и «курьезов», собрать в течение своей жизни у себя в памяти: целая коллекция драгоценных камней — сапфиръ камень», который имели обычай носить египетские жрецы, «амефистъ камень», не тонущий в воде «камень фирреосъ» и пр.; не менее драгоценная по подбору экземпляров коллекция редких животных и птиц: «слонъ», «птица финиксъ», «птица неясыть», «левъ», «райская птица» с ярким разноцветным опереньем, плачущий «крокодилъ», «пификъ», ласкою убивающий своих детенышей, «хамелеонъ», птица «струфионъ», имеющая крылья, но не могущая летать, «заяцъ морский», «василискъ», свистанием своим убивающий птиц, «скорпий», рождающий одиннадцать чад, из числа которых он только одного оставляет себе, а остальных съедает, и пр. <...> Сюда же к числу экспонатов этой поэтической кунсткамеры Симеона Полоцкого относятся и читающиеся в составе преимущественно «Вертограда»

многочисленные стихотворные анекдоты и повести: о благодарном льве («Левъ»), о женщине, которая родила поросят («Казнь хулы»), о невинно оклеветанной царице («Клевета»), о богородице, принявшей младенца у одной монахини, согрешившей, но раскаявшейся («Блудъ со сродником»), о человеке, на сердце у которого, когда его после смерти вскрыли, нашли изображение распятия («Распятие в сердцѣ»), о гордом монахе, которого прельстил демон в образе блудницы («Гордость»), о каре, постигшей одного грешника: на него вскочила жаба и прилипла к его телу («Казнь сыну за отца»); об одном поломнике, которого ангел в образе всадника в течение нескольких часов чудесно доставил из Иерусалима домой («Литургия»); о человеке, который выколол око на иконе богородицы и за это был наказан тем же («Око избоденно образу»); о Семирамиде, которая обманом воцарилась и обезглавила царя («Жена»); о Марке Курции, для спасения города бросившемся в пропасть, о Кодре, царе афинском (см. «Орел российский»), и пр.

Так называемые «книжицы» Симеона Полоцкого свидетельствуют, что этот его стихотворный парад вещей иногда принимал форму настоящего зрелища — зрелища в буквальном смысле этого слова: стихи можно было не только читать, но и рассматривать, как рассматривают здание или картину. «Книжиц» этих у него пять (три «привѣтственные» и две траурные): «Благоприветствование» царю Алексею Михайловичу «о ново богом дарованном сынѣ государѣ нашем царевичѣ и великом князѣ Симеонѣ Алексиевичѣ» (1665), «Орел российский» (1667), «Френы, или Плачи всѣх санов и чинов православно Российскаго царства» о смерти царицы Марии Ильиничны (1669), «Глас послѣдний ко господу богу» царя Алексея Михайловича (1676), «Гусль доброгласная» (1676). Каждая из них в свое время была Симеоном лично «вручена» царю в специально изготовленном для подношения экземпляре. В 1678 г. Симеон включил их в состав своего «Рифмологиона», куда, как известно, вошли и все другие его произведения, «в благодарствие, похвалу и привѣт» написанные. И «Рифмологион» (до нас дошел только черновой экземпляр этого сборника), в составе которого «книжицы» заняли центральное место, и в особенности дошедший до нас подносный экземпляр «Орла российского» ... раскрывают секрет этого

зрелищного эффекта: в помощь к слову Симеон привлекал живопись, графику и даже отдельные архитектурные мотивы, следуя в данном случае, быть может, примеру своих современников-живописцев и зодчих, охотно во второй половине XVII в. экспериментировавших в том же направлении, с той, разумеется, только разницей, что они внедряли литературу в свои композиции. Живопись и графика помогли Симеону придать его стихотворным экспонатам там, где он находил это нужным, недостающую им живописную наглядность; архитектура помогла наиболее эффектно расставить эти экспонаты.

Уже первая по времени «книжица» приветственная Симеона Полоцкого — царю Алексею по случаю рождения царевича Симеона — характеризуется ясно выраженным стремлением к этому «синтезу» всех искусств в рамках одного, в данном случае литературного произведения. Начинается она с пространной оды в честь царя Алексея. За одой следует контурное, во весь лист, изображение креста красного цвета со вписанными в него стихами. Крест — дар новорожденному царевичу от автора, о чем и сообщается в следующем стихотворении, заканчивающемся «многолетием» царевичу в форме так называемого «лабиринта». Далее — изображение двух звезд красного цвета (одна вписана в другую), контуры которых составляют стихи, и стихотворное пояснение этого изображения. Далее — «Бесѣда со планиты» (наименования отдельных планет, равно как и заглавие «Бесѣды» — ярко-красного цвета): Луна, Меркурий, Венус, Солнце златосветное, Марс, Юпитер, Сатурн сообщают поочередно автору — что несут они в дар царевичу. Далее — «Апостроф ко преподобному», в честь которого назван царевич (заглавие — красного цвета), с просьбой взять под свое покровительство царя Алексея и все его семейство. Заканчивается «книжица» многолетием царю — опять в форме «лабиринта», на этот раз со стихотворным ключом к нему («Начало в кентрѣ, чтется во вся страны...»). Перед нами, как видим, целое словесно-архитектурное сооружение с двуцветной окраской и многочисленными графическими инкрустациями.

Еще в большей степени тот же характер сложного словесно-архитектурного сооружения — словесного зрелища — носит и следующая по времени аналогичная композиция Симеона Полоцкого — «Орел российский», замечательная своими живописными изображениями в

экземпляре, поднесенном царю Алексею Михайловичу и сыну его Алексею 1 сентября 1667 г. <...>

Живописные и графические инкрустации «книжиц» Симеона Полоцкого составляют неотъемлемую часть этих «книжиц» и органически связаны с ними: одни носят чисто декоративный характер и выполняют служебную функцию — орнаментального украшения; другие составляют часть экспозиции и, следовательно, образуют самостоятельный компонент композиции, равноправный в ряду ее остальных, словесных компонентов. <...>

2

Обращает на себя внимание одна характерная особенность этой стихотворной и нестихотворной кунсткамеры Симеона Полоцкого: он отбирал для нее вещи преимущественно редкие, вещи-феномены, вещи, которых никто никогда не видел, «курьезы». Чем причудливее, чем химернее вещь, тем больший интерес она обычно для него представляла, тем охотнее выдвигал он ее на первый план.

Тенденция эта рассматривать на одной плоскости возможное и невозможное для Симеона Полоцкого не случайна: он никогда не дорожил правдоподобием созданного им мира вещей. Истина для него лежит за пределами этого мира. Вещь сама по себе — ничто. Вещь — только форма, в которой человек созерцает истину, только «знак», «гиероглифик» истины.

Этот «гиероглифик» можно и должно прочесть. Вещи могут и должны заговорить, и Симеон Полоцкий, чтобы заставить их говорить, систематически, от стиха к стиху, переводил их с языка конкретных образов на язык понятий и логических абстракций, т. е. систематически, без сожаления, разрушал им же созданный мир, вещь за вещью.

Хамелеонту вражда естествомъ всадися
　　къ животнымъ, их же жало яда исполнися.
Видя убо онъ змия, на древо всхождаетъ
　　и из устъ нить на него нѣкую пущаетъ;
Въ ея же концѣ капля, что бисеръ, сияетъ,
　　юже онъ ногою на змия управляетъ.
Та повнегда змиевѣй главѣ прикоснется,
　　абие ядоносный умерщвлен простреется.
Подобно дѣйство имать молитва святая,
　　на змия ветха из устъ нашихъ пущенная;

Въ ней же имя «Иисусъ», якъ бисеръ, сияетъ,
демона лукаваго в силѣ умерщвляет.
Трепещутъ сего бѣси, отсюду гонзаютъ,
чрезъ то заклинаеми гдѣ либо бываютъ.

Стихотворение это, читающееся в «Вертограде»,—типичный образец его, Симеона, поэтического мышления, его отношения к им же созданному миру вещей. От «гиероглифика», от образа к «логической» интерпретации этого образа — таково нормальное для Симеона движение его поэтической темы. Почти все стихотворения Симеона независимо от их объема построены по такой схеме; с редким постоянством ее воспроизводят и коротенькие двустишия, нередко встречающиеся в его «Вертограде», и обширные «поэмы»:

Яко цвѣтъ селный скоро оцвѣтаетъ,
тако человъкъ вѣкъ свой преживает.

Колесо скрипящее путнику стужаетъ,
человѣкъ же ропотный богу досаждаетъ.

Левъ звѣря низу падша никогда терзаетъ,
грѣшника смирившася богъ не погубляетъ.

Не сила капли камень пробиваетъ,
но яко часто на того падаетъ.

Тако читаяй часто научится,
аще и не остръ умомъ си родится. <...>

Переосмысляя образ, Симеон очень часто разбирал его по частям, дробил на составные элементы, ибо вещи многозначны. Значение «гиероглифика», подлежащего дешифровке, нередко под пером Симеона приобретала не только вещь в целом, но и все ее свойства, ее качества, взятые в отдельности; например, радуга в одном из стихотворений того же «Вертограда» не только радуга в целом, но ее «атрибуты» — внешняя форма («два рога»), ее спектральные цвета здесь получили у Симеона, в переводе на язык его поэтической метафизики, новое, иносказательное значение.

По всемирномъ потопѣ дуга положися
на облацѣхъ во знамя, яко богъ смирися
Съ человѣческимъ родомъ: ни имать казнити
к тому толь лютѣ, аще и будетъ грѣшити.
Та дуга во образи Христа воплощенна,
въ знамя мира со богом въ мирѣ положенна:
Ибо яко же дуга въ облацѣ родится,
егда на не сияние солнца изводится,

Тако есть сияние славы божественны
    Христосъ, въ человѣчестей плоти проявленны.
И яко дуга въ себѣ два содержитъ рога,
    подобнѣ два естества суть у Христа бога.
Въ дузѣ три суть цвѣти: багряный, зеленый,
    третий имъ примѣсися видомъ си червленый.
Въ Христѣ три суть образы жития святаго,
    земнаго, небеснаго и болѣзненнаго.
Небесно веселое значится въ зеленомъ,
    болѣзненное паки во цвѣтѣ червленом;
Иже по человѣку земное въ багряномъ,
    проявленное въ ползу вѣрным христианомъ.

Стихотворение это и ему подобные сближают поэзию Симеона с его «Обѣдом душевным» и «Вечерей душевной» — со сборниками его проповедей, где подобные богословско-схоластические «подобенства» занимают большое место и составляют основное содержание едва ли не каждого его «казаня».

Всегда, как правило, исходя от образа, Симеон обычно большое внимание уделял его поэтическому описанию: вещь под его пером нередко перерастала в целую законченную «картинку», не лишенную подчас выразительности и драматического движения. Таково, например, описание кораблекрушения в стихотворении «Пособие» того же сборника:

Корабелницы, егда преплываютъ
    пучину моря, аще усмотряютъ
Иныя в бѣдствѣ тонения быти,
    всячески тщатся онымъ пособити.
Прибытковъ своихъ тогда не смотряютъ,
    удержать корабль, парусъ низпущаютъ;
Верви подаютъ, да бы ся имати
    тонущымъ за ня, а не погибати;
Дски и древеса различна вергаютъ,
    елико могутъ, помощь сотворяютъ...

<...>

В свете такого рода развернутых описаний становится понятным наличие и в том и в другом сборнике целых стихотворных «повѣстей», по терминологии самого Симеона; каждая «повѣсть» выполняет у него ту же поэтическую функцию, что и единичный образ: как правило, она тоже — только формообразующий стихотворение материал, только «вещественная» опора поэтической темы. Разница между единичным образом и «повѣстью» у Симеона — чисто количественная: «повесть» — система единичных образов, связанных между собою фабульным единством, подлежащая переводу на язык понятий и ло-

гических абстракций, как и всякий иной образ, всякая иная вещь. Повествовательный элемент и «Вертограда» и «Рифмологиона» Симеона Полоцкого (он налицо и в этом последнем сборнике, правда, в меньшей пропорции) — элемент, органически свойственный этим сборникам, предопределенный самой природой его, Симеона, поэтического мышления. В типологическом родстве «повѣстей» Симеона с вышеприведенными стихотворениями легко убедиться на примере любого «фабульного» его стихотворения,— допустим, такого, читающегося в «Вертограде» под заглавием «Труба»:

Трубитель нѣкий рыбы ловити хотяше,
    и пришедъ на брегъ рѣки, надолзѣ трубяше,
Призывая ко себѣ. Но ты не идяху,
    токмо во быстрой водѣ с собою игряху.
Онъ же, восприемъ мрежу, нача я ловити
    и, заемъ множество ихъ, на брегъ извлачити.
Рыбы же, елма из водъ извлеченны бяху,
    по обычаю пред нимъ от нужды скакаху.
Онъ рече: «Престаните прочее скакати,
    ибо азъ уже престахъ трубный глас даяти.
В не же время трубихъ вам, в то вы не скакасте,
    но елма яхъ мрежею, скакати начасте.
Не скаканию время нынѣ вамъ дается,
    но во сладкое брашно всяка заколется».
И нача по единой оны закалати
    и во пиру мертвыя свою полагати.
Тако грядущий господь во послѣднемъ часѣ
    во трубѣ божественнѣй, в архаггелстем гласѣ
Над моремъ мира сего трубитъ нынѣ выну
    усты проповѣдниковъ человѣчю сыну
Всякому, да приходитъ из пучины к нему,
    яко ко истинному господу своему,
Да из глубины грѣховь къ нему претекаетъ
    и от адскихъ челюстей тако ся спасаетъ.
Аще убо кто гласа не послушливъ сего,
    играя в безднѣ грѣховъ, бѣгаетъ от него,
Мрежею смерти имать уловленный быти,
    ею же никому не подобно избыти.
Изъятъ же на брегъ суда имать не скакати,
    но от страха и бѣды лютѣ трепетати.
Наконецъ закланъ будетъ ножем казни вѣчны
    и вовержется во адъ в муки безконечны.
Тамо огнемъ сжарится и сварится зѣло,
    будетъ в пищу демоном и душа и тѣло.
Оле казни лютыя! Тоя вси гонзайте,
    на гласъ проповѣдниковъ къ богу притекайте.
Бѣжите грѣховъ бездны, ко спасу тещите,
    донелѣ же есть время бѣгствомъ ся спасите.
Не ожидайте мрежи смерти, ибо тако
    заятый поневоли, не спасется всяко.

Схема, как видим, та же. Стихотворение делится на две части: образ и его «логическую» интерпретацию. В результате обычная для Симеона метаморфоза: «курьезный» анекдот стал прообразом последнего страшного суда; фабульная канва распалась на полные трагического пафоса логизированные метафоры («море мира», «мрежа смерти», «брегъ суда», «ножъ казни вѣчны», «грѣховъ бездна» и пр.). <...>

Образ сам по себе, в своей осязаемой конкретности, никогда не привлекал творческого внимания Симеона; он приобретал для него эстетическую ценность только тогда, когда обнаруживал возможность переосмысления. Свой мир вещей Симеон созидал только для того, чтобы его разрушить,— затем, тут же, воссоздать, но воссоздать уже на новой, логизированной основе. И вещь, и каждая ее составная часть, взятая отдельно, обычно рождала под пером Симеона свой новый, «логический» эквивалент, переключалась в новый ряд. В установлении этого нового ряда, отвлеченного от ряда конкретных вещей, от образов путем их последовательного иносказательного переосмысления — весь пафос поэзии Симеона Полоцкого.

В подавляющем большинстве случаев вещь отягчалась у Симеона новым значением насильственно,— насильственно потому, что переводилась им из одного плана в другой, иносказательный, аллегорический, как правило, при помощи аналогии, основанной на сходстве не основных, а второстепенных, случайных признаков. Отсюда в процессе своего вторичного рождения вещи у него нередко перевоплощались самым неожиданным и химерным образом: радуга перевоплощалась в богородицу, зеркало становилось прообразом Христа, молния стала обозначать богатство, ласточка — друга, рыба — душу человеческую, свеча — веру, овца — церковь, лев мог стать прообразом бога, орел — Христа, червь — ереси, сокол — грешника и т. п. Характерный пример такого рода сближений — стихотворение «Судъ» в «Вертограде», где Симеон предлагает читателю подражать... собаке и овце:

Песъ утружденный, егда хощетъ спати,
обыче прежде сам ся обращати,
Нежели ляжетъ. Егда осмотрится
окрестъ на мѣстѣ, тогда положится.
Онъ по естеству нам же подобаетъ,

да кождо во нравъ то себѣ взимаетъ:
Еже на ложе спати отходящу,
быти окрестъ ся прилѣжно смотрящу,
Еже есть весь день умомъ разсудити,
не случилися в онъ что согрѣшити.
И аще кая злоба усмотрится,
абие овцы да уподобится.
Овца бо, егда придетъ время спати,
нравъ на колѣна иматъ припадати.
Овчествуй кождо,— прежде преклонися
на колѣна ти: сердцемъ сокрушися
О твоихъ грѣсѣхъ, таже положися,
божией стражи говѣйно вѣручися.
Полезно к тому ложе измывати,
Давыдски слезми постель омочати.
Ибо кто сице въ вечеръ умилится,
въ утрий день свѣтло той возвеселится.

Это закономерное для Симеона совмещение несовместимого на одной плоскости, эта всегда занимавшая его игра отдаленными аналогиями бросают свет и еще на одну характерную особенность его поэтического творчества: бесконечное вращение по одному и тому же кругу. Возможность сближать между собою самые разнообразные и часто несовместимые явления позволяла Симеону без особого труда варьировать одну и ту же тему десятки и сотни раз,— ибо и зеркало, и лев, и птица Феникс, и море, и сосуд, и камень, и виноградная лоза могли обозначать у него одно и то же (Христа); солнце могло обозначать и Христа, и царя Алексея Михайловича, и царевича Алексея, и царя Федора Алексеевича; овца могла обозначать и церковь, и человека, и даже богородицу; столп, свеча, звезда могли обозначать и веру, и раскаявшегося грешника, и еще многое иное. Та же возможность позволяла Симеону любое стихотворение оборвать и на десятом, и на сто десятом стихе, ибо он всегда мог, закончив вращение — от образа к его иносказанию — по одному кругу, возобновить его снова по другому. Графомания, свойственная Симеону (впрочем, и не только ему в эту эпоху),— такое же проявление его поэтического стиля, как и все его химерные уподобления, его вычурные аллегории.

Художественная природа этого стиля не вызывает сомнения; это — «барокко», в том его варианте, носителями которого на Украине и в Белоруссии во второй половине XVII в. были школьные поэты-силлабики, а на Западе в XVII в.— преимущественно неолатинские поэты (Я. Бальде, К. Сарбевский и др.).

3

Порожденная волной феодальной реакции и контрреформации, возникшая в ожесточенной полемике с традициями Ренессанса, поэзия «барокко», однако, никогда не порывала связи с внешней стороной поэтической культуры Ренессанса,— даже при самых крутых своих поворотах назад, к дидактическому аллегоризму средневековой католической поэзии; об этой связи в особенности наглядно свидетельствуют многочисленные у поэтов «барокко» реминисценции из античного мира — античной мифологии и поэзии.

Реминисценции эти налицо и у Симеона Полоцкого; они встречаются у него и в том и в другом сборнике. В «Орле российском», например, упоминаются едва ли не все канонизованные поэзией Ренессанса античные боги и герои: Аполлон, Афина, Диана, Вулкан, Дий (Зевс), Беллона, Эол («Еоль»), Нептун, Арей, Феб («Фоеб», «Фоев», «Фиоф»), Геркулес, Эней и др.; античные поэты, ораторы, философы: Гомер («Омир»), Эврипид («Еврипп»), Вергилий, Овидий, Демосфен, Цицерон, Аристотель и др.; в той или иной связи упоминаются: Геликон, Парнас, Пегас, музы («мусы») и пр.; излагаются мифы: о двуглавом Янусе, о Касторе и Поллуксе.

Редко, но встречаются у Симеона даже стихи, где эти античные реминисценции носят характер прямого подражания античным образцам — совсем в манере поэтов Ренессанса:

Дий небовладный скипетръ ти посылаетъ,
    О Алексие! Арей же вручаетъ
Чрезъ орла сего мечъ обоестранный,
    хитримъ Вулканом добрѣ укованный...
Плыви в Россию по морской пучинѣ,
    Арион славный, хотя на делфинѣ,
И Амфиона привлеци з собою,
    да в струны биетъ своею рукою...
Тамъ гдѣ Дианна бодрая з стрѣлами
    между сатырми гонитъ за звѣрами,
Тамъ користь стрелцу...

Изучение античного наследия в поэзии Симеона Полоцкого, однако, показывает, что эти и аналогичные им стихи — всего лишь случайные реликты чуждой ему поэтической системы. У Симеона Полоцкого, как и у его собратьев по стилю, нет и никогда не было непосредственного творческого интереса к античному миру; его

восприятие античного наследия — типично «барочное», во многом диаметрально противоположное Ренессансу, условное, далекое от понимания, от ощущения этого наследия, как некоей замкнутой в себе поэтической категории.

В подавляющем большинстве случаев, в том числе в «Орле российском», античные боги и герои у Симеона — просто слова чисто номенклатурного назначения, слова-заменители, условно-поэтические обозначения того или иного понятия. В «Орле российском» слово «огонь», например, имеет у Симеона свой равнозначный условно-поэтический дубликат — «зари Вулкана»; замена эта менее всего вызвана стремлением Симеона обогатить стих какими-либо новыми, специально «античными», семантическими ассоциациями: контекст свидетельствует, что перед нами простая поэтическая условность,— попытка придать рядовому слову «огонь» несколько более «высокое» звучание. В поэтическом словаре «Орла российского» такие «античные» слова-дубликаты встречаются нередко: небо — «емпир», «лоно «Диево», солнце — «Фоив златый»; «Кинфий, в свѣтлу одежду свѣтло одѣяны», «златовласый Кинфий», «свѣтородный Фоив»; «сѣтлый Фаефон», «лоно Диево»; геральдический орел российский — «Диева птица»; царевич Алексей — «Фоиве наш светлый», «Фоиве красный», «Фоифе наш презлатый», «Фоифе наш словесный» и т. п. И Дий (Зевс), и Феб здесь — условно-поэтические «клише», никакого прямого отношения к античной мифологии не имеющие и рассчитанные, как и «зари Вулкана», на «пиитическое» парение. И только. <...>

Печатью типично «барочного» восприятия античного наследия в еще большей степени отмечены те, довольно многочисленные стихотворения Симеона Полоцкого, и в «Рифмологионе» и в «Вертограде», где античный сюжет — только повод для очередного иносказания.

Таково, например, читающееся в «Вертограде» стихотворение «Богатство», в основе которого образ бога Плутона. <...>

Античный бог здесь у Симеона — не только объект шутливого каламбура (Плутон — плут он), но и традиционной для Симеона развернутой аллегории (богатства) с характерным в духе христианской морали переосмыслением атрибутов Плутона, присвоенных ему античной мифологией.

Таково же и стихотворение — в том же «Вертограде» — «Погребение», героем которого является некто «Симонид рифмотворец», очевидно, Симонид Кеосский:

Симонидъ рифмотворецъ по мори плаваше;
    егда у пристанища нѣкоего сташе,
Обрѣте тѣло наго, земли не отдано;
    веземъ е, сотвори быти въ ямѣ закопано.
Обноществовавъ тамо, видѣ погребенна
    человѣка собою во снѣ си явленна,
Глаголюща то к себѣ: «Се тя увѣщаю,
    утро да не плывеши: милость ти воздаю».
Возбнувъ Симонидъ, начатъ сонъ той разсуждати,
    вѣру поемъ, не хотѣ от брега отстати.
Инии, смѣющеся, от брега отплыша
    и, возвѣявшей бури, потоплени быша.
Видящу Симониду: тако возплатися
    соблюдениемъ милость, яже сотворится.
Он же въ горницѣ нѣцѣй вечерю ядяще,
    от предстоящих людей сие слово взяше:
«Се у вратъ два юноша надолзѣ толцаютъ,
    да изыдеши скоро, тебе призываютъ».
Онѣ не вѣдый кто бяше, изшедъ соглядаше
    и се ни единаго мужа обрѣташе.
А въ то время горница она повалися,
    и кто-либо в ней бяше до смерти убися.
О чюдо! Егда кого Вышний соблюдаетъ,
    не обычными средствы от смерти спасаетъ.

Последние два стиха этой стихотворной «повести» Симеона обнажают ее художественную природу: перед нами типичный морально-дидактический «приклад»; «античного» здесь ничего нет,— разве только имя героя. И тема стихотворения («Егда кого Вышний соблюдаетъ, не обычными средствы от смерти спасаетъ»), и самый жанр его (традиционный средневековый exemplum) — все исключало здесь античный «колорит»: стихотворение и без него вполне достигало своей цели.

«Богатство» и «Погребение» Симеона Полоцкого (стихотворений на античные сюжеты аналогичного типа у него немало, в особенности в «Вертограде») свидетельствуют, что античный мир представлял для Симеона преимущественно чисто утилитарную ценность в его поэтическом хозяйстве, для него это был тот — далеко не единственный, кстати сказать,— склад, откуда он по мере надобности черпал редкие и «курьезные» экспонаты для своей поэтической кунсткамеры. Его восприятие античного наследия одинаково далеко и от Ренессанса и от классицизма.

4

В процессе своего исторического развития «барокко» рано стало обнаруживать одну характерную тенденцию: форма стала вытеснять содержание. Произошло то, что обычно бывает, когда искусство принципиально отказывается от постановки проблем, так или иначе связанных с жизнью. Поэта стал занимать уже не столько «прообраз», сколько сам процесс его проявления: аллегоризация вещей приобрела самодовлеющий эстетический интерес. Совмещение несовместимого из эстетического принципа стало вырождаться в простой прием, в формалистическую игру слов и понятий.

Так называемое carmina curiosa — одно из наиболее типичных порождений «барокко» на данном этапе его истории: предметом формалистической игры стал сам стих; поэты стараются превзойти друг друга в изобретении трудных версификационных задач; замысловатыми и необычными становятся и сама структура стиха, и даже его графическая композиция. <...>

Сюда относятся прежде всего стихи с рифмующимися полустишиями («леонинские»). В «Рифмологионе» у Симеона читается цикл стихотворений, объединенных заглавием: «Стиси на воскресение Христово общии»; четыре стихотворения этого цикла написаны так:

Богъ всемогущий, небомъ владущый
днесь торжествует, миръ ликовствуетъ,
Яко геена днесь побѣжденна,
грѣх упразднися, смерть умертвися...

Так же написано и стихотворение «Тѣло красное» в «Вертограде»:

Красное тѣло зрѣти весело:
егда растлится, мерзско явится.
Тое кто любитъ, душу си губитъ,
ибо ту будитъ, да всякъ с ним блудитъ.
Не люби тѣла и будетъ цѣла
душа конечно поживетъ вѣчно
При жизни хлѣбѣ, со Христомъ в небѣ.
Душы любите, тѣло мертвите,
Да его страсти васъ во напасти
никогда вводятъ, но да отходятъ,
Ничто вредивше, цѣлы лишивше. <...>

Разновидностью стихов этого типа является так называемое «эхо» — форма, получившая широкое распро-

странение в современной Симеону латино-польской и украинской «барочной» поэзии и частично даже в драматургии; строится «эхо» (carmen echicum) обычно так: стих делится на части — чаще всего две; каждая часть в свою очередь делится на два связанных между собою парной рифмой отрезка: риторический вопрос и ответ на него («эхо»). Написанное таким образом стихотворение обычно представляет собою некое замкнутое целое; читается или отдельно или в составе какой-либо большой композиции — «книжицы». В «Орле российском» Симеона стихотворение «Фаефон и Ихо» — типичный образец этого жанра:

Образъ божия славы азъ есмъ, свѣтородный
Фоивь. А ктожъ ми есть с твари в свѣтлости подобны?
Кто вйдѣ или слыша? Молю, да ми повѣсть. *Есть.*
Гдѣ? *Здѣ.* Какъ ему имя? Кто есть сий? *Алексий.*
Кто саном есть имѣяй сицевый даръ? *Царь.*
Самъ ли честенъ вамъ? *Самъ.* Токмо единъ? *И сынъ.*
Имя како? *Еднáко.* Равни оба два? *Два.*
Рци ми, чим дрази? *Блази.* Рцы, кому? *Всякому...*

В «Рифмологионе» имеются у Симеона и еще два стихотворения аналогичного типа: «Диалогъ краткий» и «Диалог краткий о государѣ царевичѣ и великомъ князѣ Алексии Алексиевичѣ».

«Привѣтство» Симеона царю Федору Алексеевичу в том же «Рифмологионе» — «о благословенномъ въ святое супружество поятии благовѣрныя царицы и великия княгини Агафии Симеоновны» свидетельствует, что знаком был Симеону и стих «многоприменительный», по терминологии Иоанна Величковского; в «Привѣтстве» имеются стихи, основанные на игре буквальным значением одних и тех же слов,— на «реализации» буквального значения имен царя и его супруги (Феодор — «божий дар»; Агафия — «благая»):

Богъ убо благий, благо хотя сотворити,
изволить ти всечестну супругу дарствити,
Ту же *благую,* яко имя извѣщаетъ,
ибо *Агафиа,* что *благая,* являетъ.
Ей благо, *божий даре,* будить ти съ *благою,*
за благость обою богъ с нею и с тобою.
Благо и *благой* с *даромъ божиимъ* обитати,
тѣмь бо честь и славу богъ изволил ей дати,
Егда ти, *даре божий,* богъ ю сочеталъ есть,—
роду руску царицу *благу* даровалъ есть...

Умел справляться Симеон Полоцкий и с более сложными по построению carmina curiosa.

В мае 1680 г. Симеон написал «Привѣтство» боярину Михаилу Тимофеевичу ***— «о поятии супруги вторыя»; завершает композицию следующий «узелъ привѣтственный»:

Бог сый въ небѣ
Радость тебѣ
Да даруетъ
Честь и славу
Мужу праву
Да готуетъ
За то, яко
Всѣм благъ всяко
Бываеши
Бѣднымъ милость
Скорбным радость
Творяеши...

Боже благий
Свѣте драгий
Да храниши
Марфу здраву
В твою славу
Юже зриши
Тя любящу
И служащу
Сердцемъ правым
Умомъ десным
Словомъ честным
Не лукавым...

Секрет этого «узла» в том, что прочесть его можно и как одно стихотворение и как три; в любом случае стихи не утратят смысла; если прочесть его в целом, получим стихотворение с двойными рифмами — восьмисложное; если — по полустишиям, получим два четырехсложных стихотворения весьма изысканной по тому времени строфической композиции (аасввс). «Узелъ» этот требовал не только большой изобретательности, но и незаурядного версификационного мастерства. <...>

В поэзии «барокко» охотно культивировались стихи, составленные на разных языках. Образцы таких «многоязычных» стихотворений находим и у Симеона Полоцкого в «Рифмологионе». Его приветственные стихи «На именыны боярина Богдана Матвѣевича Хитрого» составлены на славянском языке и польском:

Радости полный днесь день совершаемъ.
Иова свята свѣтло прославляемъ.
Ktorego dał bog tobie za patrona,
Moy dobrodzieiu, on tobie obrona...

Стихи «К томужде на рождество Христово» — на славянском языке, польском и латинском. <...>

В «книжицах» Симеона, наконец, встречаем и так называемые фигурные стихи (carmina figurata), т. е. стихи, графическая композиция которых напоминает какую-либо геометрическую фигуру или даже предмет (герб, чашу и пр.). Фигурные стихи были хорошо известны уже античной поэзии; их деятельно культивировали «александрийские» поэты; большое распространение получили они в панегирической поэзии на Западе в эпоху Ренес-

санса; восприняли эту изысканную форму и поэты «барокко». У Симеона Полоцкого фигурные стихи подразделяются на две группы: одни действительно образуют тот или иной предмет, другие просто вписаны в его контурное изображение: к группе первой относятся сердце — в «Орле российском», звезды — в «Благопривѣтствовании» царю Алексею по случаю рождения сына Симеона; ко второй — изображения креста в том же «Благопривѣтствовании» и в «Гусли Доброгласной».

Carmina curiosa — форма, которой Симеон Полоцкий владел в совершенстве; если они встречаются у него сравнительно редко, то объясняется это, видимо, просто боязнью его чрезмерно в этом направлении «европеизировать» свою поэзию, и без того вызывавшую кое у кого в Москве скептическое к себе отношение и критику (см. предисловие к «Рифмологиону»).

5

В научной литературе Симеон Полоцкий обычно характеризуется как основоположник русского силлабического стиха. Такая оценка исторического значения Симеона Полоцкого, по существу правильная, нуждается, однако, как видим, в одной существенной поправке: Симеон Полоцкий — не только мастер силлабического стиха, фактический его основоположник в русской поэзии, но и первый по времени русский поэт, творчество которого уже опиралось на определенную систему поэтического стиля.

В свое время Н. Г. Чернышевский, характеризуя историческое значение Пушкина, писал: «Великое дело свое — ввести в русскую литературу поэзию, как прекрасную художественную форму,— Пушкин совершил вполне и, узнав поэзию как форму, русское общество могло уже идти далее и искать в этой форме содержания. Тогда началась для русской литературы новая эпоха, первыми представителями которой были Лермонтов и особенно Гоголь»[1]. Если отвлечься от конкретного содержания этой формулы, оставить в стороне вопрос о соотношении «формы» и «содержания» в творчестве Пушкина,— она могла бы послужить наиболее точным и исчерпывающим определением той объективно прогрессивной роли, которую сыграл, при всей ограниченности своего скромного таланта, Симеон Полоцкий. Свое «великое дело» он выполнил с честью: он сделал то, чего

не удалось сделать ни одному из его предшественников, ремесленников «двоестрочного согласия»,— он первый внес в русскую литературу поэзию как «художественную форму», первый ремесло «пиитического рифмотворения» поднял до уровня искусства. Не ему, правда, суждено было заполнить эту «форму» общественно-актуальным «содержанием»; скованная литературной традицией поэзия Симеона Полоцкого никогда, в сущности, не выходила за пределы традиционной проблематики панегирической и дидактической поэзии школьного «барокко». И, тем не менее, заслуга его перед русской литературой неоспорима; брошенные им семена не погибли, оставленной им в наследство «художественной формой» воспользовалось подрастающее поколение русских поэтов, под пером которых эта «форма» уже стала заполняться «содержанием»: от школьного («киево-могилянского») «барокко» Симеона Полоцкого к петербургскому «барокко» Феофана Прокоповича — именно таков был прямой путь исторического развития русской поэзии на рубеже XVII—XVIII вв.

Еремин И. П. Литература древней Руси. (Этюды и характеристики). М.—Л., 1966, с. 211—214, 216—233.

---

[1] *Чернышевский Н. Г.* Сочинения Пушкина. Избранные сочинения. Эстетика. Критика. Ред. Н. В. Богословского, А. В. Луначарского, И. В. Фролова. ГИХЛ, 1934, с. 242.

А. М. Панченко

СЮЖЕТНОЕ ПОВЕСТВОВАНИЕ И НОВЫЕ ЯВЛЕНИЯ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII в.

В литературе XVII в. беллетристика имеет значительно больший удельный вес, нежели в средние века. Даже те авторы, которые считали беллетристику явлением, чуждым древнерусской традиции и культурному идеалу Руси, не отрицали, что в XVII в. уже несомненно существовало «свободное повествование». Поэтому нет необходимости рассматривать литературу XVII в. в таком же объеме, какой отведен предшествующим столетиям, и отмечать «беллетристические элементы» в памятниках историографии, публицистики и большинстве агиографических текстов. Речь пойдет в основном лишь о беллетристических жанрах, завершающих традицию сюжетного повествования средневековья.

Мы делаем исключение лишь для двух памятников, выходящих за пределы этих жанров,— «Жития» Аввакума и «Повести о Горе-Злочастии». Поэтика этих выдающихся произведений представляет интерес для истории беллетристики, поскольку явственно отражает кризис средневековой литературной системы.

Общепризнано, что в XVII в. русская литература вступила в принципиально новый этап своего движения. Хотя внутри этого периода, разумеется, выделяются более дробные отрезки со своими культурными и словесно-художественными доминантами, однако с точки зрения эволюции русского искусства он представляет собою целостное явление. XVII век был своеобразным отрицанием XVI столетия. Если искать ранние, зачаточные формы тех процессов, которые определяют словесную культуру кануна Петровских преобразований, то, очевидно, следует обратиться к XV в. Впрочем, расцвет беллетристики в рассматриваемую эпоху был связан не с прямым возрождением старых традиций, а с воссозданием на более высоком уровне тех общественных и культурных предпосылок, той атмосферы относительной свободы, которые ощутимы в годы правления Ивана III (до разгрома еретиков).

Духовная и светская цензура, при Грозном всесильная, оказалась чрезвычайно ослабленной при первых Романовых. В эпоху Смуты цензура по понятным причинам вообще прекратила свое действие. Этот ничтожный по историческим меркам бесцензурный период (1605—1613 гг.) оказал решающее влияние на литературный процесс.

Конечно, на протяжении всего XVII в. преследовались «неправославные» сочинения — писания «латинствующих», раскольников и уклоняющихся в протестантизм. Но эти меры не дали ожидаемого эффекта. В 1627 г. патриарх Филарет запретил распространение тиража «Катехизиса» Лаврентия Зизания, а «Учительное евангелие» Кирилла Транквиллиона специальным окружным посланием приказал «собрати и на пожарех сжечь». Вскоре все вообще книги «литовской печати» Филарет предписал изымать у церквей, монастырей и частных лиц. Однако приток украинских и белорусских изданий не прекратился. В 1670-х годах московские власти разрешили официальную продажу книг «литовской печати» (между прочим, в первой в России книж-

ной лавке), а запоздалые цензурные запреты произведений киевских авторов, введенные в первое десятилетие самодержавного правления Петра последними патриархами Иоакимом и Адрианом, были уже совсем безрезультатными и беспомощными.

Реакция в XVII в. могла, конечно, похвастаться некоторыми успехами. Князя И. А. Хворостинина, этого Чаадаева Смутного времени, при царе Михаиле Федоровиче заключили в Кирилло-Белозерский монастырь и заставили писать ортодоксальные стихотворения. Юрия Крижанича пятнадцать лет продержали в Тобольске (хотя выплачивали ему содержание и поощряли в литературных занятиях), пока царь Федор Алексеевич, воспитанник Симеона Полоцкого, не вернул его в Москву. Главу «латинствующих» Сильвестра Медведева пытали, держали в тюрьме и наконец казнили, как незадолго до того казнили двух крайних протестантов-немцев — поэта Квирина Кульмана и Нордермана.

Слабость цензуры объясняется в конечном счете мощным процессом секуляризации и эмансипации культуры, характерным для XVII в. Но немалую роль сыграло и «шатание» в верхах церкви и администрации; единственно, в чем были согласны духовные и светские власти,— в жестоком и неукоснительном преследовании старообрядчества. Заметим, однако, что даже в пустозерской земляной тюрьме Аввакум сумел создать своего рода пропагандистский центр, влияние которого ощущалось по всей стране. Из Пустозерска Аввакум организовал антиправительственное выступление столичных старообрядцев во время крещенского водосвятия 1682 г., что, собственно, и решило его судьбу.

«Шатание» отразилось в борьбе церкви и государства и в идеологических распрях внутри правящей верхушки. Грекофил Никон, исповедовавший католический постулат «священство выше царства», публично ломал иконы польского письма, а в любимом своем Новом Иерусалиме создал песенно-стихотворную школу, опиравшуюся на украинские и польские образцы. Царь Алексей, поссорившийся с Никоном как раз из-за его притязаний на верховенство над светской властью (процесс борьбы между церковью и государством завершился только при Петре, который упразднил патриаршество и учредил Синод — иными словами, отверг и православную и уклоняющуюся в католицизм партии в пользу

протестантской), оказывал постоянное покровительство киевским ученым, сделал Симеона Полоцкого придворным стихотворцем и воспитателем своих детей, а в 1677 г. распорядился перевести «Великое зерцало» с его католически-гипертрофированным культом богоматери. <...>

Эмансипация культуры отразилась в литературном быте. В Москве появились писатели-профессионалы. Характерными чертами того писательского типа, который особенно отчетливо представлял Симеон Полоцкий, были монашество, близость ко двору, составление виршей «на случай», просветительная программа и вытекающая из нее литературная «всеядность», схоластическая образованность с явным католическим привкусом, европоцентризм, обязательное знание латыни и польского, библиофильство, устройство школ и преподавание. Этот тип удержался в Москве около пятидесяти лет; к нему относились (с большими или меньшими индивидуальными отличиями) «латинствующие» и «пестрые» — Сильвестр Медведев, Карион Истомин, Мардарий Хоников, Дмитрий Ростовский, Стефан Яворский, многие из грекофилов, например воспитанник Лихудов Федор Поликарпов, петровский делец Феофан Прокопович, в некоторых отношениях поляк-иммигрант Андрей Белобоцкий и даже выговские расколоучители братья Денисовы. Члены этого «союза писателей» были связаны родством, дружбой или враждой, они могли принадлежать к разным группировкам, поддерживать или предавать друг друга, но их объединял профессионализм и те черты, которые названы выше.

Писания профессиональных литераторов отличались необычайной тематической широтой. С легкой руки Симеона Полоцкого в Москве привился обычай заключать в силлабические стихи любой материал; впоследствии этот обычай вызывал справедливые насмешки писателей, которые уже осознали разницу между стихотворством и поэзией. Однако при всей «всеядности» и плодовитости, граничившей с графоманством, профессионалы не заботились об «интересности» — определяющем качестве беллетристики. Ни Симеон Полоцкий, ни его последователи, ни их старомосковские противники не подвизались на беллетристическом поприще. Симеон использовал в «Вертограде многоцветном» рыцарские сюжеты не потому, что его привлекала их занимательность, а по

той причине, что знание истории (хотя бы в анекдотах) он полагал необходимым для каждого образованного человека; с другой стороны, эти сюжеты легко поддавались морализации. Создавая новую словесную культуру, придворные профессионалы искали в ней лишь познавательные, а не эстетические ценности.

Этот принцип следует сопоставить с резким усилением познавательного интереса в письменности XVII в. Тяга к положительному знанию заставила обильно переводить естественнонаучные сочинения разного рода — от Аристотеля до Меркатора, от Эразма Роттердамского до Гваньини и Стрыйковского. В центре внимания оказывается география, что связано с интенсификацией внешних сношений России. Наряду с ней (напомним о малой «расчлененности» наук в ту пору) весомым фактором становится и история, особенно западноевропейская, в ущерб традиционной библейской, античной и раннехристианской тематике. Более значительную роль играют медицина и астрономия. Потребность в постоянной информации приводит к созданию «курантов», куда заносились интересовавшие московские верхи сведения о тех или иных европейских событиях. Замечается невероятное прежде явление: даже в богословии переводчики обращаются к сочинениям католических и протестантских авторов. Одновременно в русский агиографический комплекс проникают легенды о западных святых, которых никогда не признавала православная церковь.

Все эти изменения в литературном сознании привели к образованию и размежеванию — осознанному или стихийному — различных художественных течений. Оппозицию придворному барокко, которое пользовалось созданной Симеоном Полоцким «мовой» — «высоким штилем» той эпохи,— составлял не только Аввакум с его принципиальной установкой на «вяканье», с его тезисом «ритор и философ не может быть христианином». В оппозиции к барочной силлабической поэзии находилась поэзия демократическая, пользовавшаяся тоническим и раешным стихом. Крупнейшие достижения двух последних направлений — «Повесть о Горе-Злочастии» и проза Аввакума — оказались вне главной линии литературного процесса, оказались непродуктивными и не создали традиции.

Истоки русской беллетристики, с. 450—454.

ЛИТЕРАТУРА

В список вошли работы преимущественно последних лет, посвященные либо общим проблемам истории древнерусской литературы, либо вопросам ее художественной специфики: системе жанров, стилей, литературному этикету, проблемам атрибуции и текстологии.

Адрианова-Перетц В. П. Древнерусская литература и фольклор. Л., «Наука», 1974.

Адрианова-Перетц В. П. Задачи изучения «агиографического стиля» Древней Руси.— ТОДРЛ, т. 20. М.—Л., «Наука», 1964, с. 41—71.

Адрианова-Перетц В. П. Об основах художественного метода древнерусской литературы.— РЛ, 1958, № 4, с. 61—70.

Адрианова-Перетц В. П. О реалистических тенденциях в древнерусской литературе (XI—XV вв.).— ТОДРЛ, т. 16. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1960, с. 5—35.

Адрианова-Перетц В. П. Очерки поэтического стиля древней Руси. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1947.

Демин А. С. Русская литература второй половины XVII — начала XVIII века. Новые художественные представления о мире, природе, человеке. М., «Наука», 1977.

Демкова Н. С., Дмитриева Р. П., Салмина М. А. Основные пробелы в текстологическом изучении оригинальных древнерусских повестей.— ТОДРЛ, т. 20. М.—Л., «Наука», 1964, с. 139—179.

Державина О. А. Задачи изучения переводной повести и драматургии XVII в.— ТОДРЛ, т. 20. М.—Л., «Наука», 1964, с. 232—255.

Державина О. А. К вопросу о художественном методе и поэтическом стиле русской исторической повести начала XVII века.— Учен. зап. Москов. город. педин-та им. В. П. Потемкина, т. 67. Кафедра русск. лит-ры, вып. 6. М., 1957, с. 77—91.

Державина О. А. Перспективы изучения переводной новеллы XVII в.— ТОДРЛ, т. 18. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 176—187.

Дмитриев Л. А. Жанр севернорусских житий.— ТОДРЛ, т. 27. Л., «Наука», 1972, с. 181—202.

Дмитриев Л. А. Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII—XVII вв. Эволюция жанра легендарно-биографических сказаний. Л., «Наука», 1973.

Дмитриев Л. А. Литературные судьбы жанра древнерусских житий (Церковно-служебный канон и сюжетное повествование).— В кн.:

Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1973, с. 400—418.

Дмитриев Л. А. Нерешенные вопросы происхождения и истории экспрессивно-эмоционального стиля XV в.— ТОДРЛ, т. 20. М.—Л., «Наука», 1964, с. 72—89.

Дмитриева Р. П. Четьи сборники XV в. как жанр.— ТОДРЛ, т. 27. Л., «Наука», 1972, с. 150—180.

Елеонская А. С. Русская публицистика второй половины XVII века. М., «Наука», 1978.

Еремин И. П. Литература древней Руси. (Этюды и характеристики). М.—Л., «Наука», 1966.

Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. Л., «Наука», 1970.

История белорусской дооктябрьской литературы. Минск, «Наука и техника», 1977, с. 27—29, 36—37, 95—119, 179—193, 227—233.

История жанров в русской литературе X—XVII вв. Ред. кол.: А. М. Панченко (отв. ред.) и др. Л., «Наука», 1972.

История русской литературы. Т. 1. Литература XI — начала XIII в. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1941; т. 2, ч. 1. Литература 1220-х—1580-х гг. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1946; т. 2, ч. 2. Литература 1590—1690 гг. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1948.

Конан У. М. «Слова аб палку Ігаравым» і народныя эстэтычныя ўяўленні старажытнай Русі.— В кн.: Беларуская літаратура і літаратуразнаўства. Вып. 4. Минск, Изд-во БГУ, 1976.

Кузьмина В. Д. Проблемы изучения переводной литературы древней Руси.— ТОДРЛ, т. 18. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962, с. 13—20.

Культурное наследие древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. Ред. кол.: М. Б. Храпченко, В. Г. Базанов (отв. ред.), Л. А. Дмитриев и др. М., «Наука», 1976.

Лихачев Д. С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого (конец XIV— начало XV в.). М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962.

Лихачев Д. С. Монументально-исторический стиль древнеславянских литератур.— В кн.: Славянские литературы. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1978, с. 119—150.

Лихачев Д. С. Некоторые задачи изучения второго южнославянского влияния в России.— В кн.: Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике. Доклады советских ученых на IV Международном съезде славистов. М., Изд-во АН СССР, 1960, с. 95—151.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е. Л., «Художественная литература», 1971.

Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., «Наука», 1973.

Лихачев Д. С. Своеобразие древнерусской литературы.— В кн.: *Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.* Художественное наследие древней Руси и современность. Л., «Наука», 1971, с. 52—70.

Лихачев Д. С. Пути к новой русской литературе.— В кн.: *Лихачева В. Д., Лихачев Д. С.* Художественное наследие древней Руси и современность. Л., «Наука», 1971, с. 71—112.

Лихачев Д. С. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1962.

Лихачев Д. С. Человек в литературе древней Руси. М., «Наука», 1970.

Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» древней Руси. Л., «Наука», 1976.

Лурье Я. С. К изучению летописного жанра.— ТОДРЛ, т. 27. Л., «Наука», 1972, с. 76—93.

Лурье Я. С. О путях развития светской литературы в России и у западных славян в XV—XVI вв.— ТОДРЛ, т. 19. М.— Л., Изд-во АН СССР, 1963, с. 262—288.

Лурье Я. С. О художественном значении древнерусской прозы.— РЛ, 1964, № 2, с. 3—28.

Лурье Я. С. Сюжет на ранних стадиях повествовательного искусства (на материале древнерусской литературы).— РЛ, 1969, № 1, с. 44—56.

Мещерский Н. А. Искусство перевода Киевской Руси.— ТОДРЛ, т. 15. М. — Л., Изд-во АН СССР, 1958, с. 54—72.

Мещерский Н. А. Источники и состав древней славяно-русской переводной письменности IX—XV веков. Л., Изд-во ЛГУ, 1978.

Орлов А. С. Переводные повести феодальной Руси и Московского государства XII—XVII веков. Л., Изд-во АН СССР, 1934.

Панченко А. М. Два этапа русского барокко.— ТОДРЛ, т. 32. Л., «Наука», 1977, с. 99—106.

Панченко А. М. Книжная поэзия древней Руси.— В кн.: История русской поэзии, т. 1. Л., «Наука», 1968.

Панченко А. М. Русская стихотворная культура XVII века. Л., «Наука», 1973.

Пути изучения древнерусской литературы и письменности. Л., «Наука», 1970.

Робинсон А. Н. Борьба идей в русской литературе XVII века. М., «Наука», 1974.

Робинсон А. Н. О закономерностях развития восточнославянского и европейского эпоса в раннефеодальный период.— В кн.: Славянские литературы. XVIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., «Наука», 1973, с. 178—224.

Розов Н. Н. Книга древней Руси. М., «Книга», 1977.

Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. Под ред. и со вст. ст. О. А. Державиной. М., «Наука», 1972.

Русская литература на рубеже двух эпох (XVII — начало XVIII в.). Отв. ред. А. Н. Робинсон. М., «Наука», 1971.

Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве». М., «Наука», 1972.

Творогов О. В. Задачи изучения устойчивых литературных формул древней Руси.— ТОДРЛ, т. 20. М.—Л., «Наука», 1964, с. 29—40.

Творогов О. В. Древнерусские хронографы. Л., «Наука», 1975.

Бельчиков Н. Ф., Бегунов Ю. К., Рождественский Н. П. Справочник-указатель печатных описаний славяно-русских рукописей. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1963.

Будовниц И. У. Словарь русской, украинской, белорусской письменности и литературы до XVIII века. М., Изд-во АН СССР, 1962.

Адрианова-Перетц В. П., Покровская В. Ф. Древнерусская повесть. Вып. 1. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1940.

Дробленкова Н. Ф. Библиография советских русских работ по

литературе XI—XVII веков за 1917—1957 гг. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.

Дробленкова Н. Ф. Библиография работ по древнерусской литературе, опубликованных в СССР. 1958—1967 гг. Ч. 1 (1958—1962 гг.). Л., «Наука», 1978.

Колобанов В. А., Коновалова О. Ф., Салмина М. А. Библиография советских работ по древнерусской литературе за 1945—1955 гг. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956.

Махновец Л. Е. Українські письменники. Біобібліографічний словник. Т. 1. Давня українська література (XI—XVIII ст.ст.). Київ, Державно видавництво художньої літератури, 1960.

Назаревский А. А. Библиография древнерусской повести. М.—Л., АН СССР, 1955.

Спасибенко А. П., Гайденков Н. М. Русские писатели. Биобиблиографический словарь. М., «Просвещение», 1971.

Буганов В. И. Отечественная историография русского летописания. Обзор советской литературы. М., «Наука», 1975.

Дмитриева Р. П. Библиография русского летописания. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1962. (В прилож.— Библиография избр. иностранных работ по русскому летописанию. Сост. Бегунов Ю. К.)

Казакевич А. Н. Советская литература по летописанию (1960—1972 гг.).— В кн.: Летописи и хроники, 1976. М., «Наука», 1976, с. 294—356.

Адрианова-Перетц В. П. «Слово о полку Игореве». Библиография изданий, переводов и исследований. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1940.

Данилова О. В., Поплавская Е. Д., Романченко И. С. «Слово о полку Игореве». Библиографический указатель. Под ред. С. К. Шамбинаго. М., Соцэкгиз, 1940.

Дмитриев Л. А. «Слово о полку Игореве». Библиография изданий, переводов и исследований. 1938—1954. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955.

Творогов О. В. «Слово о полку Игореве» в советской филологической науке (1968—1977).— РЛ, 1978, № 4, с. 177—185.

Гудзий Н. К. История древней русской литературы. Изд. 7-е. М., «Просвещение», 1966.

Кусков В. В. История древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., «Высшая школа», 1977.

Орлов А. С. Древняя русская литература XI—XVII веков. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1945.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ИОРЯС — Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук

ИпоРЯС — Известия по русскому языку и словесности Академии наук

ПВЛ — Повесть временных лет

ПСРЛ — Полное собрание русских летописей

РИБ — Русская историческая библиотека

РЛ — журнал «Русская литература»

СОРЯС — Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР

ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском университете

СОДЕРЖАНИЕ

Гусева Л. Н., Короткая Л. Л.

Г 73 Древняя русская литература в исследованиях: Хрестоматия / Сост. Л. Н. Гусева, Л. Л. Короткая.— Мн.: Изд-во БГУ, 1979.—312 с.

Хрестоматия составлена в соответствии с вузовской программой по древней русской литературе. В нее включены статьи, рецензии, отрывки из крупных работ известных литературоведов, в которых дается анализ наиболее значительных произведений древней русской литературы.

Рассчитана на студентов филологических факультетов вузов (особенно заочников).

Г $\frac{70202-045}{М317-79}$ 10—79 4603010101

ББК 83.3Р1Я73
8Бел 1

ДРЕВНЯЯ РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ИССЛЕДОВАНИЯХ

ХРЕСТОМАТИЯ

Составители:
Лариса Никифоровна Гусева,
Лариса Леонтьевна Короткая

Редакторы *В. В. Сербантович, А. И. Гуторова*
Художник *Н. Л. Шавшукова*
Художественный редактор *Л. П. Дубовицкая*
Технический редактор *В. П. Безбородова*
Корректоры *Р. В. Михновец, В. А. Жданович*

ИБ № 299

Сдано в набор 21.03.79. Подписано в печать 04.07.79. Формат 84×108¹/₃₂. Бумага типографская № 3. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 16,38. Уч.-изд. л. 17,31. Тираж 7 700 экз. Заказ 195. Цена 80 к.
Издательство Белорусского государственного университета им. В. И. Ленина. Минск, Парковая магистраль, 11.
Ордена Трудового Красного знамени типография издательства ЦК КП Белоруссии. Минск, Ленинский проспект, 79.